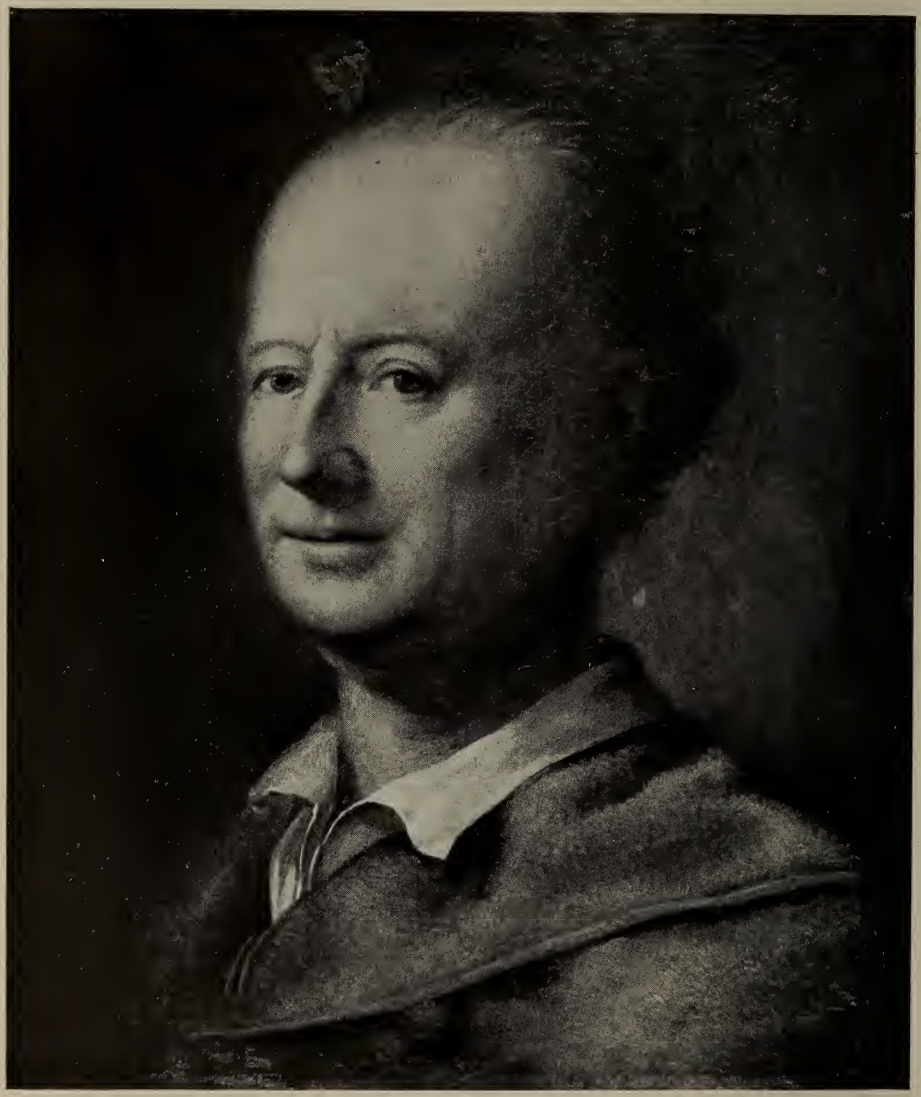
42.)



I

Gemälde von J. H. Br(andt ?) 1759

im Besitze des Herrn Geh. Hofrat Professor Dr. R. Merkel in Freiburg

WINCKELMANN UND SEINE BILDNISSE

VORTRAG

GEHALTEN

FÜR DIE FREIBURGER
WISSENSCHAFTLICHE GESELLSCHAFT

AM 8. DEZEMBER 1917

ZUR VORFEIER VON

WINCKELMANNS 200. GEBURTSTAG

VON

HERMANN THIERSCH

MIT 5 ABBILDUNGEN

C. H. BECK'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
OSKAR BECK MÜNCHEN 1918

By

706.9
W721
Ft

VORWORT

Was hier im Druck erscheint, gibt, durch Anmerkungen vermehrt, den Vortrag ziemlich so wieder, wie er im Dezember vorigen Jahres im Auditorium maximum unserer Universität gehalten wurde. Für die Bestimmung des Freiburger Bildes als einer Kopie von der Hand des Johann Heinrich Brandt hat sich erst seither die Wahrscheinlichkeit ergeben, wie sie hier ausgeführt ist.

Von den wenigen Gemälden, aus denen eine authentische Kenntnis der äußeren Erscheinung Winckelmanns fließt, gleich hier schon eine bildliche Vorstellung geben zu dürfen, haben ihre Besitzer, die unter den Abbildungen jeweils genannt sind, in liebenswürdigster Weise gestattet. Ihnen allen sage ich auch an dieser Stelle aufrichtigen Dank. Vier der Abbildungen sind zugleich Erstveröffentlichungen. Abb. III gibt mit gütiger Erlaubnis der E. A. Seemannschen Verlagsanstalt die Tafel der Zeitschrift für bild. Kunst N. F. XVI (1905, zu Seite 173) verkleinert wieder.

Für eine Abbildung des Wiesbadener Bildes nach seiner Wiederherstellung, des Maron'schen Originals in Weimar wie seiner trefflichen Kopie in Dessau, endlich der Als'schen

12/27/65

Federzeichnungen in Kopenhagen muß ich einstweilen auf die hoffentlich bald nachfolgende weitere Veröffentlichung verweisen.

Dies Heftchen ist ja nur als bescheidener Vorläufer einer größeren Publikation gedacht, welche die Bildnisse Winckelmanns auf etwa 40 Tafeln möglichst vollständig umfassend als „Ikonographie Winckelmanns“ in den Schriften der „Freiburger Wissenschaftlichen Gesellschaft“ erscheinen soll, sobald als es die Kriegsschwierigkeiten jetzt zulassen.

Freiburg i. Br., im März 1918

H. THIERSCH

I.

„Wie ist es nur möglich, daß ein Mensch, der den Kopf voll lauter griechischer Würmer hat, an den subtilen Strichen eines Malerpinsels Vergnügen finden kann!?“ Mit diesem Ausruf der Verwunderung[1] ging um die Mitte des 18. Jahrhunderts kopfschüttelnd ein sächsischer Edelmann von dannen, der in der Dresdner Galerie neben der Staffelei eines italienischen Malers soeben einen aufmerksamen unbekannten Zuschauer angetroffen hatte, der schon seinem dürftigeren Äußeren nach keiner von der Zunft der Künstler sein konnte.

Der unbekannte Bücherwurm, der gelehrteste Mann in Dresden, war — Johann Joachim Winckelmann.

Die kleine Episode ist bedeutsam. Sie bezeichnet das erste Gesichtetwerden des neuen Sternes, der kometenhaft gerade aus tiefem Dunkel aufzutauchen begann, sich seines Weges selbst nur unbestimmt bewußt, um bald leuchtend seine Bahn aufwärts zu nehmen und dann mitten im höchsten und hellsten Glanze urplötzlich, tragisch zu verlöschen.

Schon war er über die Dreißig hinaus, äußerste Armut, Arbeit und Not war sein Teil gewesen bisher, in einer niedrigen Kindheit, in einer harten, freudlosen Jugend, in zerfahrenen Studien, in undankbaren Mühen als Hauslehrer da und dort,

als Schulmeister zuletzt in Seehausen in der Mark — ein wahres Martyrium —, endlich in aufreibendem Dienst als Bibliothekar und wissenschaftlicher Hilfsarbeiter bei dem Reichsgrafen von Bühnau in Nöthnitz. Da endlich war es Winckelmann gelungen, den drückenden Verhältnissen seiner Heimat zu entkommen und ganz nahe der großen Welt, von der er instinktiv seine Rettung erwartete, eine Stunde südlich von Dresden Fuß zu fassen.

Nöthnitz wurde der entscheidendste Aufenthalt in Winkelmanns Leben. Von hier aus war es ihm zum allerersten Male möglich, mit dem Lebenselement, für das er bestimmt war, in Fühlung zu treten: mit der bildenden Kunst. Von nun an traten alle Bücher und Bibliotheken, die er während seiner labyrinthischen Jahre geradezu verschlungen hatte, zurück, und die Kunstwerke beginnen mehr und mehr an die erste Stelle zu rücken. Winckelmann fängt an, sich selbst zu entdecken.

Nöthnitz war wie das mit Bedacht gewählte Fenster, durch das er zuallererst das neue Land der Kunst erblickte und immer wieder mit heißem Sehnen betrachten konnte. Dresden wurde das hohe Portal, durch das er dann in das ersehnte Gebiet wirklich hineinfuhr. Denn Dresden, die Residenz August III. war damals die erste Kunststadt Deutschlands und zwar eine in den Norden vorgeschobene Kolonie des Südens, Italiens. Für Winckelmann wurde Dresden das Sprungbrett nach Italien.

Es sind die reichen Gemäldeschätze der Dresdner Galerie, an die er sich zunächst verliert, es ist der Umgang mit den in Dresden lebenden Künstlern, den er mehr und mehr sucht, es ist der Drang in das Verständnis all dieser Herrlichkeiten tiefer einzudringen, der ihn Zeichenunterricht nehmen läßt, und es ist endlich das wachsende Verlangen, den Süden selbst kennen zu lernen, das ihn Verbindung mit Italienern suchen

läßt, Italienern, die ihm unvermutet rasch diesen Wunsch zu erfüllen verheißen und tatsächlich zu erfüllen wirksam sind, in einer Weise, die ihn selbst in die allergrößte Bestürzung und Seelennot bringt.

Denn dieser eifrige, ungewöhnliche junge Mann, dem Geist und Seele verschmachteten vor Sehnsucht nach Rom, war unterdessen auch von der Gegenseite aus bemerkt worden. Es war ihm gelungen Zutritt zur Galerie zu erlangen, auch an solchen Tagen, an denen sie für die Allgemeinheit geschlossen war, und ganz allein. „Es hat mich nicht wenig Mühe gekostet, und dies hat mich verhindert nur ein einziges Mal eine Promenade in Dresden zu genießen. Ich bin etwa alle vierzehn oder acht Tage nach Tische (von Nöthnitz aus) hineingelaufen, oder früh und gegen Tische wieder heraus." Ja, der Galeriedirektor Riedel erlaubte ihm wie ein zum Hause Gehöriger zu einer geheimen Tür heraufzukommen, in seinem warmen Kabinett zu sitzen und des Mittags bei ihm zu essen. Es eröffnet sich sogar die Möglichkeit einer Anstellung an der Galerie, und nun studiert Winckelmann was ihm an Kunstbüchern irgend unter die Hände kommt. „Ich bin unter die Maler geraten, und dieses unter Leute, die auch sagen können: Romam adii. Ein einziger solcher Maler ist mir lieber als zehn Titelstutzer!"

Aber gerade dieser neue Umgang läßt ihn auch die Grenzen seiner Anlagen erkennen: „Gott und die Natur haben wollen einen Maler, einen großen Maler aus mir machen, und beiden zum Trotz sollte ich ein Pfarrer werden. Nun ist Maler und Pfarrer an mir verdorben. Allein mein ganzes Herz hängt an der Kenntnis der Malerei und Altertümer, die ich durch fertige Zeichnungen gründlicher machen muß."

Den erfrischenden Umgang mit den lebenden Künstlern hat Winckelmann auch später, wo sich ihm Gelegenheit bot, immer festgehalten. Ein Umgang für den Archäologen

in der Tat so wichtig, wie der Umgang mit den Werken der Kunst selbst; so unentbehrlich wie etwa für einen theoretischen Mediziner der beständige Verkehr mit praktischen Ärzten, wie für einen Religionshistoriker der geistige Austausch mit Vertretern des kirchlichen Amts. Oder, was wäre das für ein Botaniker, der seine Kenntnisse der Pflanzenwelt ausschließlich aus dem Herbarium bezöge und nicht auch in beständiger Fühlung bliebe mit dem lebendigen Wachstum der Flora.

Der Verkehr mit den Dresdner Künstlern ist für Winkelmann sofort auch äußerlich von entscheidender Bedeutung gewesen.

Friedrich Adam Oeser, der spätere Lehrer und Freund Göthes, der feine Menschenkenner, die liebenswürdigste und vielseitigste Natur unter den damaligen Malern zu Dresden, hatte sogleich den Heros erkannt, der in dem erkenntnishungrigen Winckelmann, dem gleichaltrigen Freund, mit einer wahren Feuerseele auf ihn zusteuerte. Er liest ihn an einem trüben Novembertage förmlich von der Straße auf, als Winckelmann resigniert und wegen seines Übertrittes und seines Abschiedes von Bühnau mit sich selbst zerfallen, umherirrt.[2] Oeser nimmt ihn auf in sein eigenes Haus, er gibt ihm selber Zeichenunterricht, er läßt sich mit ihm in die längsten Gespräche über Kunstfragen ein und teilt ihm freigebig seine eigensten und wertvollsten Erfahrungen mit. „Herr Oeser ist hier mein einziger Freund und wird es bleiben."

Wie Winckelmann durch Oeser erst die Augen geöffnet wurden, wie dieser ihn erst künstlerisch sehen lernte, erzählt Seume in Oesers Nekrolog. Am anschaulichsten aber tritt uns die damalige Gestalt Winckelmanns, auch rein menschlich, entgegen in einer Notiz, die Oeser später für dessen Biographie beisteuern wollte, die aber unbenutzt blieb, und die ich hier zum erstenmal mitteilen darf:[3]

„Wir waren vertraute Freunde" (sie wohnten Zimmer an Zimmer); „ich kann wohl sagen, daß ich unter den Menschen-

kindern seinesgleichen nicht gefunden habe. Denn zur Gesellschaft, wo Verstand und Einsicht erfordert wurde, war er Bester, und wo Scherz und Freude, war er der Alleruntauglichste und sich selbst zur Last.[4] Bei seinem fürtrefflichen Herzen wußte er gar nicht, was Mißtrauen war; sich zu verstellen war ihm ganz unmöglich. Er fand in nichts seine Zufriedenheit als seine Einsichten zu erweitern. Das Studium der Alten war sein Lieblingsgeschäft, und diesen opferte er alles auf. Er stand gemeiniglich früh um 4, höchstens 5 Uhr auf, nahm etwas Tee zu sich und griff nach seinen Freunden. Dieses waren Homer, Xenophon, Herodotus oder Thukydides, und las laut 2—3 Stunden beim Auf- und Abgehen darinnen. Alsdann nahm er erst andere Bücher zur Hand, die er etwan zu seinen Arbeiten in der Geschichte nötig hatte. Alles was er unternahm, geschah mit einer männlichen Standhaftigkeit, welche ein auffallender Fleiß unterstützte."

Das Wichtigste, das aus diesem intimen Zusammensein der beiden Männer hervorgegangen ist, was als der dauernde Niederschlag ihrer Kunstgespräche auf einmal auch in die weitesten Kreise drang, war 1755 Winckelmanns Erstlingsschrift: „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst." Eine Broschüre, die nur in 50 Exemplaren gedruckt wie ein Donnerschlag in den heiteren Himmel der Rokoko-Kunst hineinfuhr, ihr Ende ganz wesentlich beschleunigen half und den Wiederanschluß an die Antike, ihre „edle Einfalt und stille Größe" als Ziel auch für die Neueren aufstellte. Wie Winckelmann selbst später gestand, war diese epochemachende Streitschrift inhaltlich ganz Oesersches Gut, das eben zitierte berühmte programmatische Schlagwort nicht ausgenommen. Und doch war dieser Posaunenstoß nicht nur oeserisch. Der eigentümlich kraftvolle Stil: markig gedrängt, gedankenschwer, ernst, feurig und schwungvoll: das erste Denkmal einer wissenschaftlich

gediegenen Prosa in Deutschland. Das war das Winckelmannsche daran.

Die Widmung an den König brachte den bald nicht mehr anonymen 38jährigen Autor mit einem Schlage an die Schwelle des ihm gleich sehr gewogenen Hofes, der sich seiner Sehnsucht nach dem Süden nun tatkräftig annahm.

„Dieser Fisch soll in sein rechtes Wasser kommen!" soll der König bekanntlich gesagt haben. Wenige Monate darauf konnte Winckelmann, wie ein junger Künstler zu Studien in Italien ausgestattet, als „Pensionär du Roy de Pologne" die Romreise wirklich antreten. Oeser, dem solches Glück nie beschieden war, fiel der Abschied schwer. Um so ausführlicher schreibt ihm dann Winckelmann von Rom aus. Die beiden Freunde haben sich nie mehr wieder gesehen. Als aber 13 Jahre später Winckelmann durch Mörderhand in Triest gefallen war — aus Goethe wissen wir, wie dieser Schlag Oeser getroffen hat —, da hat ihm Oeser ein Denkmal entworfen, zu dem die Skizzen noch erhalten sind. Dieser Entwurf zeigt auch ein Medaillonrelief mit Winckelmanns Büste im Profil. Aber so skizzenhaft allgemein gehalten, daß es als Porträt kaum zählt. Doch hat man schon lange vermutet, daß Oeser Winckelmann auch gemalt haben wird, als er noch bei ihm wohnte, um wenigstens die Züge des abreisenden Freundes bei sich zu bewahren.[5] Aber niemand konnte bisher ein solches Winckelmann-Bild Oesers wirklich nachweisen.

Heute, meine Damen und Herren, kann ich Ihnen melden, daß dies Bild gefunden zu sein scheint, und gefunden auf einem Wege, der diesmal von Freiburg ausgegangen ist, ja von unsrem eigenen Kollegenkreise aus.

Und das ging so zu.

Es sind jetzt gerade zwei Jahre her, als ich Herrn Kollegen Merkel zum erstenmal in seiner neuen größeren Wohnung besuchen konnte, die er nach dem Tode seiner Mutter,

der Witwe des bekannten Straßburger Juristen, in der Hochmeisterstraße eben damals bezogen hatte. Da waren nun aus dem mütterlichen Nachlaß allerlei neue Bilder an den Wänden zu sehen, und im Salon hieß es auf einmal: „Und das ist unser Winckelmann!“ — „Unser Winckelmann“. Ja, alter Familienbesitz aus dem Nachlaß des durch seinen Neffen Leander Heidenreich mit der Familie Merkel verwandt gewordenen Theologen und bekannten Bibelübersetzers Leander van Eß, des Ehrendoktors unsrer Freiburger theologischen Fakultät vor hundert Jahren!

Es stand keinerlei Bezeichnung auf dem alten Bilde (Abb. I), auch sah man keine Künstlersignatur, aber alle Generationen hindurch seit van Eß hat es niemand in der Familie anders gewußt als: das ist Winckelmann; Winckelmann, der Begründer der Archäologie.

Wohl! — Nun aber ein Winckelmann, der den andren, bekannten und sicher bezeugten Winckelmann-Bildern so wenig ähnlich schien! Auf der einen Seite die feste mündliche Tradition, die man wohl anzweifeln, aber nicht verwerfen konnte, auf der andern Seite die ungewöhnliche Physiognomie, etwas ähnlich den beglaubigten Porträts und doch auch wieder nicht!

Die Sache hatte etwas so Beunruhigendes, daß ich es als meine Pflicht ansah, ihr baldigst auf den Grund zu gehen.

Da ich binnen kurzem sah, wie die Ikonographie Winckelmanns noch im argen liegt, wie viel ungelöste Fragen sie uns noch gelassen hat für die Geschichte dieses Gesichts, war das Erste systematisch alle Winckelmann-Bildnisse, auch die sekundärer und tertiärer Bedeutung, zu sammeln, um diese Arbeit in ihrem ganzen Umfange neu aufzubauen. Um ja nichts zu übersehen, fragte ich auch in Winckelmanns Heimat zu Stendal an, ob dort etwa noch irgend etwas zu diesen Fragen wäre? Da erfuhr ich denn von Otto Freiherrn von Bönigk, früher Syndikus der Handelskammer in Halberstadt,

der sich speziell mit Winckelmann-Forschung abgegeben hatte, und der sogar ein noch unbekanntes Bild Winckelmanns besitze. Nach einiger Zeit erhielt ich auch seine neue Adresse in Greifswald, von wo aus er die große Liebenswürdigkeit hatte, mir erst eine Photographie (Abb. II), dann das fragliche Bild selbst zur Untersuchung zugehen zu lassen. (Da die Nachforschung über die Provenienz als letzten festen Punkt nur ein Antiquariat in Wiesbaden ergeben hat, wird dies Bild im folgenden kurz als das „Wiesbadener Bild" aufgeführt.)

Welch' neue Überraschung! Das war ja ganz dieselbe Physiognomie und ganz dieselbe Tracht wie auf dem Freiburger Bilde, nur in Kleinigkeiten abweichend! Beide Bilder gehörten zweifellos zusammen. Entweder waren beide Kopien von einem noch unbekannten Original oder eines war selbst das Original und das andre seine Kopie.

Das Wichtigste aber war dies: daß das neu auftauchende Bild ein sicher bezeugter Winckelmann war, und daß dadurch die ganz unabhängig davon bestehende mündliche Tradition in der Familie Merkel in ihrer Richtigkeit vollauf bestätigt wurde. Hinten auf dem Blendrahmen des Wiesbadener Bildes steht nämlich in guter alter Schrift aufgeschrieben nicht nur der volle Name Winckelmanns mit Geburts- und Todesdatum, sondern dazu noch die Bemerkung: „Auf seiner Reise nach Italien erstochen." Diese Aufschriften als nicht ursprünglich oder als unecht anfzufechten hat keiner der Sachverständigen, denen ich sie vorlegen konnte, den geringsten Anlaß gefunden.[6]

Nun hatten wir also zwei ganz neue Winckelmann-Bilder, als Darstellungen Winckelmanns unangreifbar und auf ein und dieselbe Auffassung zurückgehend.

Leider kann ich nun noch kein ganz klares Ergebnis über die beiden Bilder und ihr gegenseitiges Verhältnis mitteilen. Die

Meinungen der Sachverständigen gehen darüber noch ziemlich auseinander. Nach der gründlichen Prüfung, zu der ich mit gütiger Erlaubnis der beiden Besitzer die Bildnisse unter anderem auch den Autoritäten der K. Alten Pinakothek in München vorlegen durfte, muß für mich deren Urteil maßgebend sein.[7] Dieses entspricht in allen wesentlichen Punkten meiner eigenen Auffassung, die ich bis dahin fast allein gegen die Meinung der kunsthistorischen Fachgenossen zu verteidigen hatte. Darnach liegt der Sachverhalt so: bei dem Wiesbadener Bild sind zu unterscheiden zwei verschiedene Phasen, eine ursprüngliche, leider stark alterierte und eine durch ungeschickte Reinigung und Übermalung etwa in der Mitte des 19. Jahrhunderts entstandene jüngere Schicht. In seiner ursprünglichen Schicht ist das Wiesbadener Bild aber etwas älter als das Freiburger. Vielleicht — mir persönlich ist es dies sogar durchaus wahrscheinlich — ist das Wiesbadener Bild das alte, etwas verdorbene Original selbst. Das besser konservierte, äußerlich durch mehr Routine zunächst bestechende Freiburger Bild ist vom Original jedenfalls durch einen erheblichen Abstand getrennt.

Das Wiesbadener Bild ist malerisch das unscheinbarere von den beiden, technisch nicht bedeutend, zeichnerisch nicht fehlerfrei, in allem sehr anspruchslos, aber psychologisch offenbar sehr getreu, liebenswürdig und fein in der Auffassung; der Grundton grünlichbraun, an Rembrandt gemahnend. Das Freiburger Bild steht, aber nur teilweise, an technisch-malerischen Qualitäten höher und hat darum im Ausdruck mehr Kraft und Lebendigkeit, besonders aus der Entfernung. Das Bestreben, die Züge ins Bedeutende zu erheben — sie scheinen um die Augen herum Goethe etwas angeglichen, vielleicht unbewußt —, ist deutlich. Und dennoch haben die Züge dabei sich nicht verfeinert, sondern im Gegenteil einen unerfreulichen, sinnlicheren Ausdruck bekommen. Das Freiburger Bild ist auch signiert.[8] Nur ist die Signatur im dunklen Grunde leider so wenig gut

erhalten, daß sie bis jetzt noch niemand mit Sicherheit hat lesen können. Sicher sind bis jetzt nur die Anfangsbuchstaben der beiden Vornamen: J. H. und des Familiennamens: B., worauf ein „r" zu kommen scheint; sicher dann die beiden ersten und die letzte Ziffer der Jahreszahl 17. 9. Auch eine Röntgenaufnahme, in der Alten Pinakothek zu München unternommen — man röntgt ja jetzt auch die Patienten unter den Gemälden —, hat leider nicht weiter geführt, da die Buchstaben sich nicht als mit metallhaltiger Farbe aufgemalt erwiesen.[9]

Wichtiger aber als der Name des Kopisten — und so darf und muß er aufgefaßt werden —, muß uns der des originalen Meisters sein, von dem das Wiesbadener Bild herstammt in seiner ersten Phase.

Wenn nun schon die Kopie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstanden ist, und darauf weist auch alles in der Malweise hin, nicht nur die Signatur, so kann das Original nicht viel früher und kaum anderswo als in Sachsen angesetzt werden. Und wenn Winckelmann so getreu und mit soviel innerer Anteilnahme konterfeit wurde, wie dies hier geschehen ist, so kann dies nur von einem ihm wirklich nahestehenden Freunde geschehen sein. Wenn weiter an diesem Gemälde Schwächen in der Zeichnung, Eigenheiten im Kolorit auffallen, die eben diesem Freund als Maler in hohem Maße eigen sind, so kann dieser Maler-Freund eben nur — Fr. Ad. Oeser gewesen sein, als Mensch bekanntlich erheblich bedeutender denn als Künstler, als der er immer etwas im Dilettieren hängen geblieben war.

Und ebenso von der anderen Seite her: wenn Winckelmann in seiner deutschen Zeit überhaupt gemalt worden ist, so konnte dies nur in seiner allerletzten Zeit, in dem Dresdner Jahr, gewesen sein. Vorher hat er überhaupt keinen Umgang mit Künstlern gehabt; von seinen früheren Freunden, die wir

nach Namen und Wesen genau kennen, hat sich nicht einer selbst aufs Malen verstanden. Von den Dresdner Malern stand ihm aber kein einziger so nahe wie Oeser. Oeser ist es allein, auf den wir von allen Seiten aus immer wieder aufs neue hingelenkt werden.

Wie das Bildnis seinen Weg aus Oesers Atelier ins Unbekannte gefunden hat, entzieht sich einstweilen noch völlig unserer Kenntnis. Die Möglichkeit, daß es für Winckelmanns theologischen Jugendfreund Genzmar — er nennt ihn „liebster Bruder" — bestimmt und in dessen Besitz war, muß erst noch untersucht werden. Leider waren alle Versuche, die Provenienz aufzuklären, soweit das 18. Jahrhundert in Frage kommt, vorerst noch ganz vergeblich, und zwar für beide Bilder.[10] Diese Lücke in der Geschichte der beiden Dokumente soll uns aber nicht die Freude verkümmern an der frohen Tatsache, daß uns das älteste Winckelmann-Bild nun wieder geschenkt ist, das einzige Bild, das von Winckelmann noch in Deutschland gemalt worden ist, und gleich in zwei Ausgaben, wenn man so sagen darf.

Denn daß das Bild wirklich noch aus jener Dresdner Zeit kurz vor der Reise nach Italien stammt, scheint mir das dargestellte Kostüm zu verraten, das sich trachtengeschichtlich eben nur bald nach 1750 ansetzen läßt.[11] Ein Kostüm, das zudem in Winckelmanns Lebenslauf noch seine chronologisch genau bestimmbare Stelle hat. Das ist der dicke graue wollige Rock mit matrosenartig breitem Kragen, der graue „Rockelore", den Winckelmann aus Deutschland mit nach Rom gebracht hat, wo er ihm noch im ersten Winter dort gute Dienste tat.[12] Erst später trägt er an Stelle dieses Reisemantels, den die Künstler auch im Atelier so gerne anhatten, das schwarze Seidenkleid des Abbate.

II.

„Mein großes Glück ist ein (Empfehlungs)brief an Herrn Mengs, Premier Peintre du Roi de Pologne, gewesen, der mir als ein redlicher Freund gedienet hat und noch dienet. Sein Haus ist meine Zuflucht, und ich bin nirgends vergnügter als bei ihm.“ So heißt es gleich im allerersten Briefe, den Winckelmann von Rom aus schreibt, nachdem er eben erst angekommen. — „Ohne diesen Mann würde ich hier wie in einer Einöde gewesen sein. Ich bringe die meiste Zeit bei ihm zu . . . Er ist der Mann, der mir hier in allem nützlich sein kann. Selbst diesen Brief schreibe ich in seinem Zimmer . . .“ — „Ich bringe fast den ganzen Tag bei Herrn Mengs zu, wenigstens esse ich alle Fasttage bei ihm. Ich trinke nicht einmal den Kaffee anderwärts, und ich habe sogar meine Bücher und Schriften in seinem Zimmer.“ — „Ich habe das Glück bei dem größten Maler unserer Zeit, Herrn Mengs, zu wohnen, und wenn es mir gefällt, zu essen.“ — „Einige Monate nacheinander habe ich mittags und abends bei Mr. Mengs gegessen und prächtig gegessen.“ — „Wenn Herr Mengs nach Neapel geht, so werde ich mit ihm gehen.“ — „Ich machte Freundschaft mit Herrn Mengs, dem größten Maler, der seit 200 Jahren in der Welt gewesen ist. Diese Bekanntschaft ist mein größtes Glück in Rom.“

So geht es voll dankbaren Glücksgefühls und voll Anhänglichkeit das erste Halbjahr hindurch, da Winckelmann in Rom ist. Aber noch weit darüber hinaus verfolgt Winckelmann das Tun und Treiben des Freundes mit lebhafter Anteilnahme. Er berichtet getreulich von Mengsens Arbeiten in Rom und Neapel, seinem Ruf nach Spanien, seinem Wirken in Madrid. „Sein Verlust ist mir unersetzlich, welches mir kein Glück in der Welt und keine Freundschaft nimmermehr ersetzen kann.“ „Er ist mein Freund und war mein bester

Freund auf Erden." Auch als dieser Freund schon längst fern von ihm in Madrid weilt, gelten ihm noch Winckelmanns letzte Gedanken vor dem Einschlafen des Abends, wie die ersten beim Erwachen.[13] Zu Fuße wäre er bereit den weiten Weg zu ihm zu machen, um an seiner Freundesbrust auszuruhen und seine Tage zu beschließen.[14]

Und Mengs, der Winckelmann gleich in den ersten Wochen und Monaten mit Adressen und Empfehlungen aufs artigste bedacht hat, hört nicht auf, ihm mit kleinen Aufmerksamkeiten erkenntlich zu sein, er berät ihn beim Verkauf von Büchern, besorgt ihm die später leider so notwendige Brille aus London — über der angestrengten Arbeit am Gemmen-Kabinett des Baron v. Stosch in Florenz hatte Winckelmann die Schärfe seines Sehens eingebüßt —, beschenkt ihn mit schönsten englischen Bleistiften, zeichnet ihm für sein herkulanensisches Sendschreiben das Demosthenesbüstchen als Schlußvignette, befördert ihm wichtige Briefschaften an den Hof in Dresden und nach London, und denkt darauf, Winckelmann auch für Madrid zu empfehlen. Ja, er widmet Winckelmann zum Abschied seine erste und einzige deutsche Schrift „Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei" und sendet ihm noch aus Spanien genaue Notizen über die dorthin verschlagenen Antiken. Wichtig ist für unseren Fall, was aus dieser engen Freundschaft und diesem geistigen Austausch auf Winckelmanns Seite entsteht.

Schon nach vier Wochen meldet Winckelmann aus Rom: „Wir haben schon viel zusammen entworfen" und nach acht Wochen: „wir haben beide einen Plan gemacht zu einem großen Werke ‚Von dem Geschmacke der griechischen Künstler'." Nach eineinhalb Jahren: „Mein einziger Richter ist mein Freund Mengs, der, seitdem ich hier bin, mehr als sonst über die Altertümer gedacht hat . . . er kennt das Schöne." Und noch nach fünf Jahren: „Meine Freundschaft mit diesem

großen Künstler befestigt sich mehr und mehr; unsere Gespräche beziehen sich allein auf die Kunst; allein wir sprechen nur italienisch zusammen."

Und Mengs berichtet seinerseits von Winckelmann: „Ich bin so glücklich seine Freundschaft zu genießen, und wenn er müde ist, dann fange ich an ihm meine Ideen zu entwickeln . . . über die Kunst, über die auserlesenen Schönheiten, die hohen Gedanken, das gründliche Wissen der alten Meister; und darüber ist er dann ebenso erbaut wie ich, wenn ich ihm zuhöre."

Diese Kunstgespräche waren etwas, wovon man in Rom noch lange sprach, so gingen sie in die Tiefe und ins Fruchtbare. Die nachfolgende schriftstellerische Tätigkeit der beiden Männer — Mengs stand damals erst in der Mitte der zwanziger, Winckelmann am Ende der dreißiger Jahre — ist im wesentlichen aus diesen Disputationen hervorgegangen. Durch sie erst ward Mengs zum philosophierenden Ästhetiker und Kunstschriftsteller, Winckelmann zum inspirierten Propheten antiker Bildhauerideale und divinatorischen Wiederhersteller der alten Kunstgeschichte.

Zwei ungewöhnliche Geister, deren Hunger nach Schönheit die Not und Zuchtrute einer harten, freudlosen Jugend nur ins Unstillbare gesteigert zu haben schien, waren hier im Mittelpunkt der alten Kunstwelt unvermutet aufeinandergestoßen. Über die Gegenseitigkeit der Befruchtung und auch darüber, wer von beiden den reicheren Gewinn vom anderen davontrug, kann kein Zweifel sein.

Es ist Mengs, der Jüngere, der äußerlich Glänzendere, der, trotz einer gewissen Sprödigkeit, im Geben dennoch dem anderen mindestens gewachsen war, und der dafür Dinge aufnimmt, die seiner künstlerischen Entwicklung als Maler keineswegs günstig waren. Und es ist Winckelmann, der unruhig Suchende und immer noch Schmiegsame, dessen feines

kunstkritisches Erfassungsvermögen durch diesen Umgang rasch bis an seine äußerste Grenze entfaltet, ja bis ins Überschwengliche erhoben wird.

Nun zeigte sich die Grundverschiedenheit dieser beiden Naturen, gerade indem sie ein und demselben Ideale zustrebten. Winckelmann selbst sagt einmal von Mengs: „er ist wie das andere Ende von mir!“ Weniger durch das, worauf es jedem, bei dem, was er vorbrachte, in erster Linie ankam, als vielmehr durch das, was jedem als etwas ganz Selbstverständliches innewohnte, unbewußt von ihm ausstrahlte, hat er das im Anderen wachgerufen, was dort noch schlummerte. Das Ungewollte, Unbewußte ist immer der stärkere Faktor.

Mengs war trotz seiner größeren Jugend — elf Jahre jünger als Winckelmann — die kühlere Natur. So besonnen und nüchtern klar, daß er vollkommen richtig — er allein damals — der ganzen großen Masse der Skulpturen in Rom, die vielgepriesenen Niobiden nicht ausgenommen, griechischen Originalcharakter absprach und alles nur als römische Kopien gelten ließ. Mengs wurde jetzt aber immer noch kühler, ja etwas frostig und trocken, gerade auch in seiner Malerei, deren reizvolle ursprüngliche Naivität darüber mehr und mehr verloren ging.

Winckelmann, warmherzig und feurigen Geistes, brennt dagegen jetzt lichterloh in glühendstem Enthusiasmus.

Merkwürdig! Der warm empfindende Gelehrte hat erkältend auf den Künstler gewirkt, und der nüchtern besonnene Künstler hat den ruhigen Gelehrten in höchste Erregung versetzt.

Das ungeheure Wissen, das der Forscher dem Maler zuführte — um nur an Eines, die Kunstlehre Platons, zu erinnern — brachte dessen verstandesmäßigen Untergrund, das Grüblerische, Krittelige und Theoretisierende seines Geistes

aus der Versenkung hervor, in der es bis dahin zum Segen seines Pinsels geschlummert hatte. Das große Können des Malers, seine technische Erfahrung und seine Reflexionen andererseits holten all die Formenkritik, die Fähigkeit plastisch zu gestalten, zu reproduzieren, sich einzufühlen und die kombinierende Phantasie bei dem Gelehrten aus der Tiefe hervor, in der sie durch so lange, lange Bücherarbeit immer noch etwas gebunden war.

Das ist der eigenartige geistige Chiasmus, der innere Kontrapost bei diesem Dioskurenpaar des Klassizismus, der ihrer in Freundschaft eng verschlungenen Gruppe einen so anziehenden Umriß gibt.

Meine Damen und Herren! Bei Mengs wurde durch Winckelmann an den Tag gebracht der bisher verschleierte, kühl zerlegende Charakter seines Geistes, ein weit mehr nach der Seite der kritischen Analyse als nach der Phantasie hin gerichteter Sinn, ein geistiges Vermögen, das in diesem Falle eine nordische Heimat hat. Vater Ismael Mengs, der Pastellmaler, war noch in Kopenhagen geboren. Wer Dänemark kennt, weiß, wie eine der beiden Grundlagen der sehr harmonisch zusammengesetzten, allem Gemeinen abholden, urgermanisch keuschen dänischen Psyche ein sehr nüchternes, vernunftmäßiges Denken und Empfinden ist, das auf durchdringende Klarheit, Einfachheit und Natürlichkeit hindrängt bei einer erstaunlich gewandten Beherrschung der äußeren Form. Dadurch, und noch begünstigt durch den segensreichen Einfluß eines überaus glücklichen sonnigen Klimas und einer Hellas analogen gegenseitigen Durchdringung von Land und Meer ist dort etwas dem alten Griechenland und Griechentum von vornherein Verwandtes gegeben, und eben darin liegt das Geheimnis der Prädestination Dänemarks zum Klassizismus. Dabei ist Rafael Mengs keineswegs der einzige landsmännische Vorläufer des großen Dänen, der eine Generation später in

Berthel Thorvaldsen die Plastik ganz Europas der „edlen Einfalt und stillen Größe“ der Antike zuzukehren vermag — zwei Ausdrücke, die den Kern des Besten bezeichnen, was gerade aus Dänemark jemals gekommen ist und kommen wird. Wenn die Vorzüge und Schwächen in der Kunst von Mengs und von Thorvaldsen sich oft auffallend decken, so wird das auch von der gemeinsamen ethnologischen Grundlage herrühren.[14a]

Statt, wie es ungenau und summarisch meist geschieht, Mengs einen „sächsischen Apelles“ oder „deutschen Rafael“ zu nennen, möchte ich ihn eher als einen „nordischen Protogenes“ bezeichnen. Damit würde nicht nur seine wahre und bescheidenere Bedeutung gegen den wirklichen Rafael hin abgestuft, sondern auch der hohe Ernst seiner vollendet feinen Technik, seine Neigung zur theoretischen Schriftstellerei, sein grüblerischer Hang zum Reflektieren, zum unermüdlichen sich Verbessernwollen gekennzeichnet, der selbstquälerische Fleiß dieses „arbeitsamsten Menschen seines Jahrhunderts“.[15] Jedenfalls zeigt die Kunst von Rafael Mengs eine Gediegenheit, Sauberkeit und Akkuratesse der Technik, sicherste Beherrschung der Form, strengen Ernst des Idealisierens und doch auch wieder leichte Anmut natürlicher Grazie zu solcher Vollendung und Reinheit miteinander verschmolzen, wie sie meiner Kenntnis nach erst nördlich unsrer Reichsgrenzen, eben in Dänemark zu Hause ist.

Wenn Rafael Mengs' Leben auch keinerlei eigene Verbindung mehr mit Dänemark hat — er wurde ja erst in der schon sächsischen Zeit seines Vaters von einer sächsischen Mutter in Böhmen geboren —, so ist es doch gerade ein skandinavisches Erbteil, das wie verweht fern im Süden bei ihm wieder zum Vorschein kommt.[16]

So bei Mengs. Bei Winckelmann hingegen wurde durch Mengs vollends ans Licht geboren der zu männlicher Kraft

und Selbständigkeit großer schöpferischer Ideen organisatorisch veranlagte Preuße; ihm selbst ganz unbewußt, denn er glaubte sich noch zu Sachsen rechnen zu sollen.

Und das beides in Rom, das mit seinem anregenden, anstrengenden Boden schon so manche gärenden Geister zur Entscheidung gebracht hat. Das gefällige Sachsen und Dresden, das anmutige Elbathen, hätte die geistigen Energien der beiden Männer niemals so kräftig herauszukristallisieren vermocht.[17]

Wie unmittelbar und stark Winckelmann durch Mengs angeregt wurde, zeigt aufs neue ein erst kürzlich wieder aufgefundener, an Oeser gerichteter Brief: „Herr Mengs spannet mir die Saiten bei meiner Arbeit so hoch, daß ich nicht weiß, ob ich ihm und mir selbst werde ein Genüge tun können. Die Beschreibung des Apollo (von Belvedere) wird mir fast die Mühe machen, die ein Heldengedicht erfordert."[18]

Mehr und mehr hatte Winckelmann wie ein Künstler sehen gelernt. Aber nun war es nicht mehr wie in Dresden, wo Winckelmann von den Brocken lebte und noch viele andre speiste, die von Herrn Oesers Tische fielen. Jetzt in Rom stellte Winckelmann neben dem ebenso überfließenden gastlichen Tisch von Mengs bald einen eigenen auf mit höchst eigenen Gerichten, wie nur er allein sie zubereiten konnte. Denn nun kam noch etwas anderes hinzu. Und dies Neue machte ihn fortan unabhängig auch von den Künstlern, selbstständig selbst Mengs gegenüber. Die anfangs gemeinsam mit diesem geplante Kompagniearbeit wurde völlig aufgegeben. Ihr Manuskript, das Justi seinerzeit in Florenz wieder aufgefunden hat, zeigt, wie recht Winckelmann getan, es gar nicht mehr zu berücksichtigen; es ist nach Inhalt und Form noch zu neun Zehnteln mengsisch, wie Winckelmann von Mengs unmittelbar in die Feder diktiert, völlig andren Geistes als die bald darauf von Winckelmann nun ganz allein über dieselben belvederischen

Statuen verfaßten Ergüsse.[18a] Winckelmann wußte jetzt etwas Besseres zu tun. Nun war er ganz er selbst, nun erst ganz mündig geworden. Jetzt sah er mit seinen eignen Augen. Jetzt duldete er nur noch allereigenste Gedanken, jetzt hörte bei ihm jede Abhängigkeit auf, formal und ideell.

Durch Mengs war Winckelmann den Kunstwerken so viel näher gekommen, daß deren Gehalt jetzt unmittelbar auf ihn selber übersprang. Er hatte angefangen, an ihnen selbst Feuer zu fangen. Das heißt: er hatte allmählich so sehr gelernt, sich in die Seele der alten Bildhauer hinein zu versetzen, daß er deren schöpferisches Bilden in seinem Geiste nun von neuem selbst zu erleben glaubte. An Stelle der aufklärenden Erläuterung durch den zeitgenössischen Künstler und Freund war unvermutet ein Höheres, Echteres, Unmittelbareres, getreten: die Inspiration durch das Kunstwerk selbst, wie Justi es nennt.

Nun zeigte sich's, welch richtige Ahnung Winckelmann seinen langen entsagungsvollen Weg hatte finden lassen, wie echt und tief die Veranlagung zur Wiederentdeckung der antiken Schönheit in ihm wurzelte. Das hätte er in keinen Bibliotheken der Welt finden können. Diese vornehmste Eigenschaft, welche die Beschäftigung mit der antiken Kunst erfordert: die unmittelbare künstlerische, dichterische Intuition: sie muß angeboren sein. „Er muß Poet sein, er mag daran denken, er mag wollen oder nicht", sagt der größte der Poeten, Goethe, von Winckelmann.

Das war es auch im Grunde, was Winckelmann für die Künstler so anziehend machte, warum sie von ganz wenigen neidischen Ausnahmen, wie dem falschen Casanova, abgesehen seinen Umgang schätzten und suchten; sie spürten instinktiv: da war, bis zu einem gewissen Grade, Geist von ihrem Geist und Bein von ihrem Bein.[19]

Diese geistige Nähe zu gewinnen — man könnte es manchmal eine Art künstlerischen zweiten Gesichts, ein visionäres

Fernsehen nennen — hatte Winckelmann in aller Stille den rechten Weg gefunden: die kontemplative Versenkung, ich möchte fast sagen, des Mystikers, in völliger Isolierung. Er schreibt damals: „Diese Arbeit fordert, daß ich mich von neuem dem einsamsten Nachdenken überlasse, und der Gesellschaft entziehen muß. Die Beschreibung des Apollo erfordert den höchsten Stil: eine Erhebung über alles, was menschlich ist." „Ich habe ein gewisses Geld gegeben, um den Apollon, den Laokoon, wenn ich brauche, zu sehen, um meinen Geist durch das Anschauen dieser Werke desto mehr in Bewegung zu setzen." „Diese Arbeit beschäftigt mich dergestalt, daß, wo ich gehe und stehe, ich daran gedenke."

Die Beschreibung des Kunstwerks muß von jetzt an für Winckelmann aus einem dem des schaffenden Künstlers verwandten Geisteszustand hervorgehen, und selbst zum Kunstwerk werden, zu einem getreuen Abbild des in ihr beschriebenen Denkmals. In Gedanken, Buchstaben, Silben, Worten, Sätzen, muß die Skulptur in geistiger Weise und nach dem Genius ihres Meisters noch einmal ein zweitesmal geschaffen werden. „Meine Absicht ist, ein vollkommenes Werk zu liefern und das Denken und die Schönheiten der Gedanken und der Schreibart aufs Höchste zu treiben".

Daher das Originelle, Kühne, Kraftvolle, Plastische, Hinreißende jetzt in seiner Sprache, daher die enthusiastisch ansteckende Wirkung seiner Beschreibungen des Apollon und des Torso von Belvedere. Herder rühmte schon das Pindarische seiner Schreibart; des öfteren erinnert die künstlerische Formgebung an Plato.[20] „Es ist, als erstrahle sein Stil vom Feuer der Sonne Griechenlands" (Parisot). „Es klingt, wie wenn ein Prophet seine Gesichte erzählt", sagt Justi. „Wenn man etwas vermißt, so sind es die Verse. Die Paragraphen müßten Strophen sein." „Es sind die Akzente eines Dichters und Musenpriesters."

Daß Winckelmann von Mengs während des etwa fünfjährigen Zusammenseins mit ihm in Rom nicht gemalt worden sei, ist viel unwahrscheinlicher als das Gegenteil, und daß dies Porträt bei dem Können von Mengs gerade in der Bildnismalerei und bei seinem starken persönlichen und geistigen Interesse an Winckelmann ein ganz hervorragendes Stück geworden sein müßte, ist ebenso sicher. Um so auffallender ist es, daß eines solchen Bildes zu Lebzeiten der beiden Männer nirgends Erwähnung geschieht. So oft Winckelmann auch von Mengs und dem, was er gerade unter dem Pinsel hat, in seinen Briefen spricht, — daß er von ihm gemalt worden sei, davon keine Silbe!

Und doch ist es geschehen. Mengs hat Winckelmann gemalt und das Bild ist vorhanden! und ist wirklich ein Meisterstück.

Es ist freilich wenig bekannt und vom Schicksal zu eigentümlich verstecktem Dasein verurteilt gewesen. Rund ein Jahrhundert war es für die Allgemeinheit verloren, erst vor zwölf Jahren ist es an entlegener Stelle durch einen Breslauer Kunstfreund, Julius Brann, wieder aufgefunden worden: in Krakau, in einer jener fürstlichen Privatsammlungen, welche die polnischen Granden in den Palästen dieser reichen alten Hauptstadt Polens mit feinem Geschmack Jahrhunderte hindurch zusammengebracht haben, so daß sie vereinigt eine der allerersten Galerien Europas bilden würden.

Dort in Krakau, im Palais des Fürsten Casimir Lubomirski, hängt Winckelmanns Bild (Abb. III), gemalt von Mengs, dem „premier peintre du Roi de Pologne".

Es hängt dort und ist der Familie selbst als solches immer wohl bekannt gewesen, seit Generationen; denn schon 1810 hatte es die Fürstin Isabella Lubomirski, die schöne, geist- und temperamentvolle Kunstfreundin, die „princesse maréchale", auf einer Pariser Auktion erworben. Nach Paris war das Ge-

mälde gekommen aus dem Besitze des 1804 dort verstorbenen Cavaliere d'Azara, des früheren spanischen Gesandten am Vatikan, des begeisterten Verehrers und Freundes sowohl von Winckelmann wie von Mengs. Nach Mengsens Tode hatte er ja dessen ganzen künstlerischen Nachlaß aufgekauft, dessen verarmende Familie zu unterstützen. Er ist auch Mengs' enthusiastischer Biograph und Herausgeber seiner Schriften gewesen. Das Bild befand sich also immer in allerbesten Händen und ist auf der Rückseite als JOANNES WINCKELMANN bezeichnet. Es ist gut, daß es so wohl beglaubigt ist.

Denn es ist wieder eine Überraschung. Nicht als Kunstwerk — da kann nach Technik, Kolorit und Auffassung an einem echten und glänzenden Mengs gar kein Zweifel sein — aber in bezug auf Winckelmann, den Menschen Winckelmann. Wie ganz verschieden von dem vorigen deutschen Bilde!

Es fragt sich vor allem, wann das Bild entstanden ist? Daß es erst in Spanien oder gar erst nach Winckelmanns Tode als ein Erinnerungsbild gemalt worden sei, ist bei seiner frappanten Lebendigkeit zu unwahrscheinlich. Es muß noch in Rom gemalt sein. Für Rom aber scheiden gleich aus: 1. das Frühjahr 1758 (1. Februar bis Ende April), da Winckelmann in Neapel und Portici weilte, 2. die Zeit vom Herbst 1758 bis Juni 1760, da einerseits Winckelmann neun Monate in Florenz und Mengs anderthalb Jahre in Neapel ist. Es bleiben also als Möglichkeiten nur die Jahre 1756 und 1757 und dann die Zeit vom Juli 1760 bis Juli 1761. Der Rest des Jahres 1755, gleich die allerersten sechs Wochen Winckelmanns in Rom, kommen nicht nur als zu bald schon nicht in Frage, sondern auch weil das Bild durchaus nicht zu einem Manne paßt, der von sich damals meldet, daß ihm die Kleider zu eng werden und platzen; — so gut war Winckelmann die lange Reise und die römische Kost

daraufhin bekommen. Das Krakauer Bild macht einen anderen Eindruck, gibt eher etwas nervös abgespannte und angegriffene, stark vergeistigte Züge.

Eine Datierung in das Jahr 1756, wie sie Julius Brann, der das Krakauer Bild 1905 wieder aufgefunden und in einer schönen Heliogravüre zum erstenmal veröffentlicht hat,[21] wäre schon eher möglich; und zwar im Sommer oder Herbst 1756.

„Ich habe mir Sommerkleider machen lassen, das eine von Seide, und ich trage Perücken, weil meine Haare anfingen auszugehen." Diese damals geschriebenen Worte könnte man ohne weiteres unter das Mengs'sche Porträt setzen mit seinem leichten Habit und den sichtlich dünnen Haaren. Und hinzufügen könnte man eine Briefstelle vom November des folgenden Jahres 1757, die ein offenbar auch schon weiter zurückreichendes Gehaben schildert. Da erzählt Winckelmann welch' ungezwungenes Leben er bei Passionei, dem lebenslustigen, sarkastischen Kardinal, diesem derben und temperamentsprühenden Porporato führte, der seinerseits an Winckelmanns gerader, schlichter Natur seine helle Freude hatte. Der alte Kirchenfürst war, ganz wie nachher sein noch geistvollerer Kollege, der Kardinal Albani, dem jungen deutschen Bibliothekar mit seiner ganzen Liebe und Freundschaft zugetan, hatte ihm seine Bibliothek in der heutigen Consulta, die bedeutendste der großen Privatbibliotheken in Rom, zu unbegrenzt freier Benützung angeboten, ihn oft an seiner Tafel gehabt, persönlich dann im Wagen nach Hause gebracht und ihn immer wieder auf seine Villeggiatur in Camaldoli eingeladen. „Hier in seiner Bibliothek", schreibt Winckelmann, „habe ich eben die Freiheit wie in Nöthenitz, von 9 bis 12 Uhr mit aller Freiheit herumzuklettern. Man ist bei ihm mit einer Freiheit, die ihresgleichen nicht hat. Man muß in der Mütze und im Kamisol und Pantoffeln bei ihm erscheinen — und wenn ich es mache, wie er es haben will,

auch im Hemde." „In seinem Palaste in Rom ist das erste, daß ich meinen Rock ausziehe, wenn ich in der Bibliothek sein will."

Draußen in Camaldoli-Frascati — wohin Winckelmann gerne Zuflucht nahm, um den lauten, unerträglich heißen Sommernächten im steinernen Häusermeer, die ihm Schlaf und Nerven raubten, zu entgehen —, da waren eigene Pavillons oder Cellen für die Gäste des Kardinals bestimmt. Er nannte sich ihren Prior und sie seine Frati. So hieß Winckelmann „Fra Giovanni".

Ganz im Sinne eines solchen ungebundenen „Fra Giovanni" hat Mengs Winckelmann aufgefaßt und dargestellt. Wirklich etwas mönchisch, fast asketisch blickt das blasse und hagere Gesicht mit den forschenden, unheimlich lebendig dunklen Augen. Aber künstlerhaft frei und etwas salopp das Kostüm: ein vorn weit offenes Hemd, ein feines, helles, mit reichen Spitzen besetztes seidenes Kamisol und ein malerisch einseitig übergeworfener Mantel. In der Hand, pergamentgebunden, der Lieblingsautor Winckelmanns, Homer.

In diesem Aufzug las Winckelmann tatsächlich seine Griechen in der Consulta, seinen Plato in Frascati, seinen Homer bei Mengs. So lebhaft, mit Lektüre geladen, gedankenerfüllt hat der Freund ihn oft bei sich gesehen, mit ihm sich unterredet über die höchsten Fragen der Kunst.

Das ist der Krakauer Winckelmann! Der Winckelmann der ersten römischen Jahre; nicht mehr der allerersten, meine ich, aber der dann folgenden, da er einerseits die große Arbeit der Florentiner Gemmenpublikation schon hinter sich hat, und nun an seinem größten Werk, der Kunstgeschichte sitzt, andererseits schon in den vollen Strudel der internationalen Gesellschaft Roms hineingerissen wird. Das ist der Mengsische Winckelmann, mengsisch nicht nur als von Mengs gemalt, sondern auch als der von Mengs damals in

geistigen Schwung Versetzte, durch Mengsische Anregungen zur vollen Selbständigkeit Erwachte, zur geistigsten Tiefe Gebrachte.

Dazu hat Mengs hier noch ein Besonderes getan. Schon im Gewand und Beiwerk ist alles ins Elegante, Hohe erhoben. Auch im Gesichte ist eine Idealisierung zum Klassischen unbestreitbar. Die Augen sind etwas vergrößert, das Kinn monumental umkantet, die Nase vor allem gerader, kürzer und ebenmäßiger geführt als auf allen sonstigen authentischen Winckelmann-Porträts. Durch diese auffallenden Züge unterscheidet sich Mengsens Bild nicht nur von dem Oeserschen des vorangehenden Dresden, sondern auch von den nachfolgenden Darstellungen durch Angelica und Maron. Die Abweichungen sind also bewußter Art, gehören zu Mengsens Stil, ja es beruht auf ihnen ganz wesentlich mit die bedeutende monumentale Wirkung des Bildes. Künstlerisch ist das Krakauer Porträt unter allen Winckelmann-Bildnissen das am höchsten stehende.

Als Mengs im Sommer 1760 aus Neapel zurückgekehrt war, wurden die kunstphilosophischen Konversationen mit Winckelmann eifrig fortgesetzt; auch rein freundschaftlich, als heiterer Gesellschafter kommt Winckelmann wieder ins Mengsische Haus und schlägt Purzelbäume mit den Kindern dort. Aber Mengs hat zunächst alle Hände voll zu tun für seinen großen Plafond, den „Parnass“ in der Villa Albani, sein größtes und klassizistischstes Werk. In der Zeit zwischen der Vollendung des Parnasses und der Abreise Mengsens nach Madrid, also im Frühsommer 1761, möchte ich mir die Entstehung des Winckelmann-Porträts denken.

Erst bei einem solchen Abstand von sechs Jahren wird auch das Verhältnis der beiden Bilder, Krakau und Wiesbaden, Oeser und Mengs, verständlich. Läge nur éin Jahr zwischen beiden, so ständen wir vor einem ikonographischen Rätsel.

Mehr: einer physiognomischen und psychologischen Unmöglichkeit.

Auch noch andere Gründe sprechen für diese spätere Ansetzung, für die Datierung des Mengsischen Bildes ins Jahr 1761.

Wir wissen aus Winckelmanns eigenen Briefen, daß er zu Anfang des Jahres 1760, also während Mengs noch in Neapel weilte, von einem Mengs-Schüler gemalt worden ist: Peder Als, dem allerersten Staatsstipendiaten, den die damals eben erst gegründete Kopenhagener Akademie 1757 nach Rom ausgesandt hatte. Winckelmann war von diesem Bild des jungen Dänen, den er durch seinen Freund, den dänischen Bildhauer Wiedewelt, kennen gelernt hatte, sehr erbaut: er erklärt es für ein Porträt, „dergleichen wenige gemacht sind" (29. März 1760), ohne es indes später wieder zu erwähnen. Ja, das Bild selbst ist, trotz eifrigsten Suchens bis heute verschollen. Nur zwei Federskizzen dazu gelang es mir durch einen wertvollen Hinweis des Direktors des Thorvaldsenmuseums, Herrn Dr. Mario Krohn, bei Herrn Ingenieur H. Rump in Kopenhagen noch ausfindig zu machen. Auch fand ich, daß in Dänemark über den Verlust des Bildes keine besondere Trauer herrscht. Als ist in der Tat kein sehr bedeutender Künstler gewesen. In Rom war er ganz und gar Mengs-Schüler geworden, beruft sich auf Mengs als auf seinen Meister und Patron in sämtlichen Schreiben an seine Kopenhagener Akademie und wird von ihm aus dem Rokoko zum Klassizismus hinübergeführt.

Nun ist es wenig wahrscheinlich, daß Winckelmann noch Lust gehabt hätte, besonders wo keinerlei Auftrag von irgendeiner Seite dazu vorlag, einem Schüler von Mengs zu sitzen, wenn er kurz vorher von dem Meister selbst in so glänzender Weise gemalt worden wäre. Umgekehrt aber ist es zu verstehen, wenn Mengs, unzufrieden mit der Leistung seines Eleven, seinem Freunde einmal hat zeigen wollen, wie er

wirklich gemalt werden müßte! Auch aus diesem Grunde scheint mir das Mengsische Bild nach und nicht vor dem des Peder Als entstanden zu sein, also nach 1760, somit — es bleibt keine andere Wahl — im Jahr 1761, erste Hälfte.

Damals, als mit der Abreise Mengsens nach Madrid die Trennung der beiden Freunde bevorstand, war, wenn irgend wann, der psychologische Moment für die Entstehung des Bildes gegeben. Daß Mengs es heimlich, zum Teil frei nach der Erinnerung, ohne Wissen des Freundes gemalt habe, braucht dabei keineswegs ausgeschlossen zu sein. Dies würde sogar manches verständlicher machen: die von der Realität ziemlich abweichende starke Stilisierung und das Fehlen jeder Erwähnung seitens Winckelmanns.

Endlich scheint das Krakauer Bild nicht nur in die zeitliche, sondern, in gewissem Sinne, auch in die geistige Nähe des Albanischen Parnasses zu gehören. Des auffallend idealisierenden Stiles im Krakauer Bild wurde schon gedacht. Eben durch diese Idealisierung steht es dem Albanischen Deckengemälde nahe. Auch dieses enthält idealisierte Porträts. Die Muse der Geschichte dort neben Apoll ist niemand anders als des Künstlers Gattin, die schöne Frau Margarita Mengs. Auch die anderen Musen ringsum tragen bekanntlich die Züge verschiedener damaliger Schönheiten zu Rom.

Wer aber hätte in des Künstlers Augen eine solch idealisierende Verklärung ins Klassische mehr verdient, als gerade der Freund, der ihm nicht nur den Auftrag zu eben diesem „Parnaß“ verschafft, sondern der wie gar kein anderer die Antike ihm überhaupt erst nahegebracht hatte?!

Jedenfalls war das Bild, das Mengs von seinem Freunde Winckelmann malte, keine Bestellung, sondern ganz so wie schon das Oesersche in Dresden spontan, rein aus Freundschaft entstanden und nur für den Künstler selbst bestimmt. Auch daher mag es kommen, daß von ihm in Winckelmanns

Briefen an andere niemals die Rede ist. Am ehesten müßte es erwähnt worden sein in der Korrespondenz mit Mengs selbst. Von Briefen Winckelmanns an Mengs aber haben wir, ebenso wie an seine Gattin, heute nur noch verhältnismäßig wenige.[22]

Das Bild muß mit Mengs nach Madrid gewandert sein und war zweifellos ohne Unterbrechung in des Künstlers Besitz geborgen. Erst nach dessen Tode, als es mit dem künstlerischen Nachlaß von Azara erworben wird, fängt es an für die Allgemeinheit sichtbar zu werden, wenn auch zunächst nur auf ein einziges Jahrzehnt. Dann sinkt es gleich wieder für hundert Jahre in jene Verborgenheit zurück, aus der es erst im Anfang des 20. Jahrhunderts wieder hervorgelockt worden ist.

III.

Am 18. August 1764 schreibt Winckelmann an seinen alten sächsischen Bibliotheksgenossen Franke in Nöthnitz: „Mein Bildnis ist von einer seltenen Person, einer deutschen Malerin gemacht. Sie ist sehr stark in Porträts in Öl, und das meinige kostet 30 Zechini. . . . Das Mädchen, von dem ich rede, ist zu Costnitz geboren, aber zeitig von ihrem Vater, der auch ein Maler ist, nach Italien geführt worden, daher sie wälsch so gut wie deutsch spricht. Auch spricht sie fertig französisch und englisch, daher sie alle Engelländer, welche hier her kommen, malet. Sie kann schön heißen und singet um die Wette mit unsren besten Virtuosen. Ihr Name ist Angelica Kauffmannin."

Winckelmann porträtiert von der gefeiertsten Künstlerin damals in Rom, der eben erst zweiundzwanzigjährigen

Angelica, der seelenvollen Vorarlbergerin, dieser „vielleicht kultiviertesten Frau von Europa", wie Herder sie nannte, der madonnenhaft reinen und sanften Grazie in Mädchengestalt, gemalt in Schweizer Auftrag, der von fernher über die Alpen kam. Winckelmann, — der niemals Schweizer Boden betreten hat! Wie war das zugegangen?

Hier hatte einer jener weitschauenden, idealgesinnten und zugleich praktisch entschlossenen Männer, an denen die Schweiz von jeher reich war, und durch die sie schon oft auch ihren Nachbarn zum Segen geworden ist, mit seinen Falkenaugen die rechte Gelegenheit erspäht.

Es war im Frühjahr 1758 gewesen auf seiner allerersten Reise nach Neapel und der Rückkehr soeben von Paestum, das auch Winckelmann zuerst uns wieder entdeckt hat, als diesen unvermutet ein gewichtiger Wertbrief mit dem Geschenk eines Unbekannten als Beisteuer zu seinen Reisegeldern erreichte. Diese Sendung war in ganz richtiger Erkenntnis der Sachlage, von der man auf Umwegen über Paris erfahren hatte, aus Zürich gekommen. Von Joh. Kaspar Füßli, dem schöngeistigen Gewissen, möchte ich sagen, der deutschen Schweiz damals, jenem angesehenen Ratschreiber, der dort in gut demokratisch einfacher Weise sein gastfreies Haus zu einer Art Akademie der schönen Künste ausgestaltet hatte, zur „Domus Füsslinorum artis pingendi cultrix", wie die Familie selbst stolz sich nannte. Von seinen Kindern pflegten nicht weniger als fünf die Malerei, und er selbst, in Wien und an Rugendas und Kupetzky geschult, war ein erfahrener Porträtist.

Diesem Züricher Mäzen, dem „edlen Füßli", ist es zu verdanken, wenn wir von Winckelmann ein so gutes und anmutiges Bild (Abb. IV) besitzen, das ihn auf der höchsten Höhe seines Lebens, im Zenith seines römischen Ruhmes zeigt, im selben Jahre, da auch sein bedeutendstes und reifstes Geisteserzeugnis, seine Geschichte der Kunst des Altertums, erschienen ist.

Seitdem Mengs Winckelmann gemalt hatte, waren drei Jahre ins Land gegangen, drei schwere Jahre für Winckelmann. Das Jahr 1762 hatte ihn mit Fieber und Schwächeanfällen bis an den Rand des Grabes gebracht, und mit innigster Teilnahme saß damals sein Herr, der greise Kardinal Albani, väterlich besorgt, täglich zweimal an seinem Bette. Vorher war als Frucht der zweiten Reise nach Neapel gerade noch das Sendschreiben über die herculanensischen Entdeckungen niedergeschrieben worden, das Europa zum erstenmal wirklich sachlichen Aufschluß über die dortigen Funde brachte. Gleich darauf fängt Winckelmann an, seinen alten Lieblingsplan, die „Allegorie für Künstler" auszuarbeiten. Von neuen Schwächeanfallen sucht er Erholung am Strand von Nettuno. Da bringt das Jahr 1763 die Erfüllung seiner kühnsten Wünsche: seine Ernennung zum Oberaufseher der vatikanischen Antikensammlungen.

„Ich habe mehr erlangt als ich verdiente, und als ich im Traume mir bilden können." „Es ist die schönste Stelle, die ich mir hätte wünschen können." „Es ist ein seltenes Glück, und ich kenne niemand in Rom, mit dem ich tauschen möchte." „Meine Pflicht ist, über alle Altertümer in und um Rom ein wachsames Auge zu haben. Es darf auch niemand ohne meine Erlaubnis nach Altertümern auf eignem Grunde graben. Es muß mir daher Alles gezeiget werden: und was aufblicket, bleibt mir nicht verborgen." „Die Freiheit, die ich genieße, ist uneingeschränkt und niemand fragt mich, was ich mache." „Ich habe meine Hütte nunmehro auf ewig in Rom aufgeschlagen."

An die mit dem neuen Amt bisher verbundenen erniedrigenden Ciceronedienste gedenkend, versichert Winckelmann: „Ich werde versuchen diese Stelle zu einer höheren Würdigkeit zu erheben."

Und er sonnt sich in der höchsten Gunst: „Ich habe die

ausnehmende Ehre gehabt Sr. Heiligkeit ein Stück aus meinem Werke vorzulesen, zu Castel Gandolfo . . .“ „ich saß zwischen dem Papst und zwei Kardinälen und es war eine ansehnliche Versammlung zugegen. — Ich stand neben ihm und erhielt seinen gewöhnlichen reichen Segen dafür.“

„Ich habe alles, was ein Mensch von mäßigen Wünschen, auch weit mehr als ich wert bin, verlangen kann. Ich habe an meinem Herrn (Kardinal Albani) meinen besten Freund und Vertrauten, dem ich das Geheimste meiner Seele nicht verhehle. Ich scherze mit ihm; er empfindet was mir nahe gehet, er teilet sich ganz mit mir und ist der, welcher mein Leben genießen macht . . . Es sollte scheinen, er baue für mich, er kaufe Statuen für mich; denn es geschieht nichts, was ich nicht billige. Ich bin Herr auf all dessen Landhäusern, und in allen ist eine Reihe Zimmer für mich. In Rom selbst wohne ich sehr angenehm im Palaste des Kardinals. Meine Zimmer daselbst würde sich mancher Fürst wünschen.“

„In meiner Person habe ich erfahren, daß der ehrliche Mann und ein bescheidenes und demütiges Herz in aller Welt gefällt, ja angebetet wird. Und ich habe hier viel tätigere Freunde als in Deutschland gefunden. Daher muß ich diese Nation und dieses Land lieben, und es war hier allein der einzige Hafen meiner Ruhe zu finden.“

Unwillkürlich und bitter drängt sich uns bei dieser glücklichen Vergangenheit die so ganz andere Gegenwart auf, da das verblendete Rom seine besten Geistesarbeiter aus Germanien vertrieben, die bleibenden Schöpfungen Winckelmannschen Geistes in Rom, die deutschen kunstgeschichtlichen Institute geschlossen werden mußten, von ihren Sitzen womöglich für immer vertrieben und ihrer wertvollen Bibliotheken beraubt werden sollen.

Wie warm empfinden wir in dieser feindlichen Gegen-

wart die freundliche Sonne Roms im glücklicheren 18. Jahrhundert!

In jenen beglückenden, lebhaft bewegten Monaten, da der deutsche Forscher aus seiner Einsamkeit heraus in den Mittelpunkt der großen Welt gerückt war, hat Angelica ihn gesehen, kennen, schätzen gelernt und — verewigt. Etwas von dem strahlenden Glanz jener Hochjunktur ist in ihr Bild mit übergegangen. In demselben Briefe vom 13. Juli 1764, in dem Winckelmann von ihrem Bilde meldet: „heute ist mein Porträt geendigt", schreibt er: „Unsre rasende Villeggiatur (in der vor einem Jahr mit größten Festlichkeiten eingeweihten Villa Albani) ist geendigt, weil der Papst selbst sein Mißvergnügen bezeiget hat." „Sie hat anderthalb Monate gedauert und ist einzig in ihrer Art gewesen. Ganz Rom war alle Abende daselbst versammelt und vielmals waren bis 60 Personen zum Abendessen, wo auch alle Fremden kamen und speisten. Und man tanzte, sang und spielte, ohngeachtet der Kardinal unpäßlich war, bis zum hellen Morgen."

„Ich bin niemals einsamer gewesen als daselbst, ich habe in dem großen Getöse Nachrichten von den neuesten herculanensischen Entdeckungen aufgesetzt." „Ich bin mitten in diesem Geräusche wie ich verlange zu sein, und ich lebe beständig nach einerlei Weise, so daß ich allezeit vor der Sonne schon auf dem platten Dache des Palastes den Anbruch der Morgenröte betrachte."

Dies, meine Damen und Herren, ist der Kauffmannsche Winckelmann vom Sommer 1764: der 46jährige, der gesundheitlich neu Gefestigte, der viel umneidete „Romanarum Antiquitatum Praeses", der „Sovraintendente delle Antichità della Camera Apostolica", der zärtlich geliebte Freund und Berater des kunstfreudigsten Kirchenfürsten in Rom, des 73jährigen Kardinals Albani, der innige Vertraute der gerade damals seiner Obhut anbefohlenen schönen Frau Margarita Mengs.

Und vor allem der Verfasser der „Kunstgeschichte", dieses kühnen Werkes, das zum erstenmal seit dem Altertum selbst es wieder gewagt hat, die großen Epochen der antiken Kunst aus der Vergessenheit neu aufzubauen. Ein Unternehmen nur möglich, wo wie hier solch umfassende Belesenheit, ausgedehnteste Kenntnis der antiken Skulpturen selbst und seltenste Kombinationsgabe zusammentrafen. Winckelmann selber meinte damals: „Vielleicht geht ein Jahrhundert vorbei, ehe es einem Deutschen gelingt, mir auf dem Wege, welchen ich ergriffen habe, nachzugehen, und welcher das Herz auf dem Flecke hat, wo es mir sitzet."[23]

Lessing, der damals gerade an seinem Laokoon saß, schrieb: „Winckelmanns Kunstgeschichte ist erschienen. Ich wage keinen Schritt weiter, ohne dieses Werk gelesen zu haben." Er fühlte sogleich die Überlegenheit des andren in der persönlichen Kenntnis der Kunstwerke selbst. Das Ausland riß sich um das neue Werk, dies erste einer ganz neuen Wissenschaft, und nach Inhalt und Form gleich ein so vollendetes Meisterwerk! Paris und Amsterdam konnten es gar nicht erwarten mit Übersetzungen, Italien und England meldeten sich bald ebenfalls darum. Das Werk ist noch heute klassisch und in seinem weihevollen Stil mit Recht einem Tempel verglichen worden, dessen Fundamente und Hauptteile wie für die Ewigkeit gegründet scheinen.

Auf Angelicas jugendliches, für alles Hohe begeisterungsfähiges und rein weiblich zartes Gemüt hatte Winckelmanns männliche Kraft und lebhaftes Feuer tiefsten Eindruck gemacht. Durch Winckelmann hat ihre Malerei damals den ersten entscheidenden Anstoß erfahren, von der Zierlichkeit des Rokoko zum würdevolleren Ausdruck des Klassizismus überzuschwenken. Das Studium von Mengs später, als dieser schon gestorben war, hat diese neue Richtung bei ihr nur noch weiter verstärken können. Selbst die griechische Baukunst begann Angelica

damals bei ihrem zweiten römischen Aufenthalt zu studieren. Nach ihrer Rückkehr von Neapel und Ischia nach Rom ebendamals im April 1764 war Winckelmanns Bildnis ihr erstes Gemälde geworden: unter ihren sehr zahlreichen Porträts eine sehr glückliche und für ihre immer noch große Jugend ganz erstaunliche Leistung, nur verständlich durch die lange, ungewöhnliche, schon mit dem neunten Lebensjahre bei ihr einsetzenden Übung gerade im Bildnisfache.[24] Die freundschaftliche Verehrung für den unheimlich gelehrten und in seiner frischen Natürlichkeit so anregenden Mann hat sie über sich selbst hinausgehoben. Nicht immer ist Angelica im Treffen so glücklich gewesen; bei Goethe später bekanntlich viel weniger. Hier aber hatte sie in Winckelmann den Seher und Dichter, die ihr selber kongeniale Natur, den Künstler, erfaßt. Selbst ein so gestrenger Richter wie Carl Justi faßt sein Urteil über dies Bild dahin zusammen: „Ihre Treue dürfen wir wohl nicht bezweifeln. Aber sie hat über das Bild einen Geist, eine Eleganz ausgegossen, die den andren fehlt." Und ich möchte hinzufügen: der feine Reiz kommt her von ihrem eigenen andächtigen Gemüte, mit dem sie kindlich ehrfurchtsvoll dem Geiste Winckelmanns genaht und gerade darum ihn so rein und hoch hat erfassen können.

„Angelica besaß, fährt Justi fort, die Fähigkeit, nicht nur die Formen, sondern auch die Gemütsart zu treffen; sie wußte den günstigsten Gesichtspunkt auszufinden; sie erspähte eine malerische Pose, die der Person eigentümlich, wenn auch selten war; sie entdeckte oder ersann eine Wendung, einen sinnenden Blick, der andren Künstlern entging; sie ordnete die Gewandung, unabhängig von der Mode, mit weiblichem Geschmack."

Dies alles trifft wörtlich auf Angelicas Bild zu, das Winckelmann nach Füßlis sicher ganz richtiger Erklärung zeigt, „wie er sich von Eintretenden auf seinem Studierzimmer, eben nicht gerne, überraschen ließ". Es liegt eine Bewegung

darin, wie sie entsteht beim lebhaften Nachsinnen einem plötzlich aufleuchtenden Gedanken nach. Das Momentane und Charakteristische dieses für intensive geistige Arbeit prägnant gewählten und geschickt erfaßten Zuges macht das Bild so überzeugend lebendig.

Angelicas Bild muß der Bestellung gemäß prompt über die Alpen nach Zürich gewandert sein. Schon ein Jahr nach seiner Fertigstellung ist es nach Winckelmanns eigenen Angaben dort. Da sah es in Füßlis Arbeitszimmer noch im Jahre 1778 der Dichter Matthison. Später erbte es als Enkel Füßlis der Maler Conrad Zeller, der es seinerseits wieder der Züricher Kunstgesellschaft vermachte. Und so kann es heute in dem prächtig modern eingerichteten Züricher Kunsthaus jederzeit öffentlich besichtigt werden; ein großer Vorzug gegenüber dem jetzt während des Krieges leider ganz unzugänglichen, künstlerisch noch höher stehenden Krakauer Bild des Rafael Mengs.

IV.

Nur noch vier Jahre waren Winckelmann zu leben beschieden, und man sollte denken, daß nun, da er das Höchste in Rom errungen, wirklich Ruhe, eine Art Sabbatstille in sein Dasein kommen wollte. Aber nur sehr kurze Zeit schien seinem Leben, das sich ja auch erst dem 50. Jahre zuneigte, etwas wie Feierabend beschieden. Gleich kam wieder ein Wirbel äußeren Umtriebes über den vielbegehrten apostolischen Antiquar und bald noch schlimmer eine innere, unheimlich sich steigernde Unrast und seelische Zerspaltenheit, die ihn vollends zermürbte. Hochgradig überreizt, überarbeitet, ein kränkerer Mann, als er selbst es weiß, macht er sich endlich am 10. April 1768 auf, seine deutsche Heimat

noch einmal wieder zu sehen. Kaum umfängt ihn aber der düstere Ernst der hohen Tiroler Berge, da bricht er psychisch zusammen und weiß nur noch éine Rettung: zurück nach Italien! zurück zur Sonne! heim nach Rom! Wie in einer antiken Tragödie von dunkler Macht getrieben, eilt er eben auf diesem Rückwege seinem grausigen Ende am 9. Juni 1768 in Triest schnurstracks entgegen. Die seit zwei Jahren in ihm aufsteigenden Todesahnungen sollten Recht behalten.

Wie glücklich war er noch in jenem entscheidungsreichen Jahr 1764 gewesen, als er endlich festen Boden unter seinen Füßen fühlte! „Mein Entschluß ist gefaßt, niemals aus Rom zu gehen. Rom ist mir das Vaterland geworden. Rom zu verlassen ist: mich von meinem Liebsten trennen. . . . Ich will meine Tage in Ruhe hier beschließen!“

Und während der siebenjährige Krieg in seinem Heimatlande weitertobt, schreibt er: „Meine Hände hebe ich alle Morgen auf zu dem, der mich dem Verderben entrinnen lassen und in dies Land der Menschlichkeit geführt hat, wo ich fern von Kriegsgeschrei die Ruhe, ja mich selbst genieße.“

„Ich bringe alle Tage eine halbe Stunde zu, ohne zu arbeiten, und dieses ist des Morgens, wo ich meinem Glück nachdenke. Bei dieser Betrachtung singe ich Lieder aus dem lutherischen Gesangbuch, wie mir dieselben einfallen, und in diesem Augenblick bin ich vergnügter als der große Mogul!“

Ein volles Jahrzehnt nun in Rom fühlte sich Winckelmann immer mehr mit Italien verwachsen. Er beginnt jetzt selbst eine kleine Antikensammlung anzulegen und beschließt sein nächstes großes Werk „denen darzubieten, deren milder Himmel und gastliche Aufnahme aus ihm all das hatte werden lassen, was er nun war“. Es sollte das neue Buch ganz nach italienischer Art eingerichtet und ausgestattet werden, für römischen Geschmack bestimmt sein. Das ist sein zweites Hauptwerk: Monumenti antichi inediti spiegati ed illustrati da Gio-

vanni Winckelmann, Prefetto delle Antichità di Roma. A spese dell' autore, 1767.

Dies mit vielen Kupfern als Prachtwerk versehene und von gelehrter Erudition nun richtig strotzende Opus war schon rein äußerlich ein kühnes Unternehmen. Mit völliger Umgehung des Buchhandels, mit dem er in Dresden so viel Ärger gehabt, hatte Winckelmann nicht nur Druck und Ausstattung allein aus eigener Tasche bestritten, sondern selbst auch den ganzen Versand, mit der Verpackung sogar, übernommen. Er hatte kümmerlich deswegen gelebt und sich tief hineingeritten, aber, wie Goethe sagt, als armer Privatmann mit dieser Publikation mehr geleistet als sonst eine ganze Akademie. Und er hatte den Geschmack seines Publikums getroffen. „Man sagt mir, daß niemand anders dergleichen zu machen imstande sei." Für seinen greisen Kardinal und Gönner war es der edelste Zeitvertreib, sich daraus vorlesen zu lassen. „Mein Freund macht mit aller Strenge den Zensor, doch bittet er bei jedesmaliger Erinnerung um Vergebung." Ja selbst „Sua Santità gradì infinamente questa lettura".

Und was war es, was Winckelmann die gelehrten Geister so gewann? Es war die heute selbstverständliche, damals aber ganz neue, eben durch Winckelmann erst ans Licht gebrachte Tatsache, daß bei den allermeisten antiken Darstellungen aus dem Mythos und der Heroengeschichte die griechische Sagenwelt herangezogen werden muß. Bis dahin hatte man in Italien — auch aus einem naiven sacro egoismo heraus — den Deutungen immer die römische Sagengeschichte zugrunde gelegt. Damit hat Winckelmann, der gründlich Belesene, diese wandelnde Griechenbibliothek, für immer aufgeräumt. Zu Hunderten antiker Schriftstellen wußte er den Beleg aus der bildenden Kunst zu bringen und umgekehrt Hunderte schwer verständlicher Kunstdenkmäler aus den alten Autoren zu erläutern. Mit gleicher Sicherheit blätterte er in dem Riesen-

bilderbuch der römischen Ruinen und Museen wie in seinem Homer, Herodot und Sophokles und fand, nachdem einmal das richtige Prinzip der Interpretation gewonnen, mit glücklicher Hand das Zusammengehörige in den meisten Fällen wirklich zusammen.

Aber kaum sind die beiden Folianten dieser Monumenti heraus, da arbeitet er schon fieberhaft an einem dritten Bande. So strömen ihm Ideen und Material zu. Daneben her geht der immer weitere Ausbau der Kunstgeschichte. Denn auch da bringen die neuen Antikenfunde immer weitere Belehrung und bessere Erkenntnis. So erscheinen bald die „Anmerkungen zur Geschichte der Kunst des Altertums". Dann halten ihn die Vorarbeiten zu einer neuen englischen und französichen Ausgabe der Kunstgeschichte in Atem. Dazu eine erdrückend wachsende Korrespondenz „per totum orbem terrarum", daß er sich oft nicht mehr zu raten weiß. „Ich glaube, daß ich mehr Briefe abfertige als eine ganze Universität in corpore."

Endlich noch etwas anderes, was Winckelmann viel Zeit, Geduld und Kraft kostete, aber zum Glück auch vom Verhocken am Schreibtisch etwas abzog ins Freie. Das war seine Tätigkeit als Antiquario nobile, als Cicerone höheren Stils im Sinne Jakob Burckhardts später, als Mentor so mancher deutscher Fürstensöhne und von Aristokraten der verschiedensten Länder, die gekommen waren, um von Winckelmann sich Rom zeigen und erklären zu lassen. Besonders nach dem Ende des siebenjährigen Krieges wurde Rom überschwemmt mit vornehmen Forestieri aller Art. Gleich das Jahr 1765 war für ihn darin das alleranstrengendste gewesen. „Alle wünschen, daß ich um jeden den ganzen Tag sei. Ich behalte sehr wenig Zeit für meine eigne Arbeit übrig." Und nicht alle waren ein so erfrischender Umgang wie der 17jährige Prinz von Mecklenburg-Strelitz, dies „allerliebste Kind", der

ein ganzes Jahr dem römischen Aufenthalt widmete — „er ist mir Freund, Sohn, Schüler und Spielgenosse“ —, oder wie der Enkel des alten Dessauers, Fürst Franz von Anhalt-Dessau, dieser „Phönix“ und dieses „Muster der Prinzen und Menschen“, „der ein Kaiser sein sollte“, und der mit seinem trefflichen Architekten Erdmannsdorff volle fünf Monate unter Winckelmanns Führung Rom sah. Mit dem strammen Neffen Friedrichs des Großen, dem wortkargen Erbprinzen von Braunschweig, um die Wette zu laufen war schon anstrengender. „Wir haben zuweilen vor Müdigkeit in einer Stunde nach einem langen Laufe nicht essen können.“ Der charmante und großzügige Duc de la Rochefoucauld mit seiner warmen aufrichtigen Verehrung für Winckelmann bringt es fertig diesen ganz von seiner bisherigen Franzosenfresserei zu bekehren. Am wenigsten Freude aber erlebte Winckelmann an apathisch stolzen, anspruchsvollen Engländern, kaltsinnigen „Steinkohlenseelen“, wie er sie nennt.

Bei diesen Führungen der Blüte des Adels und der Kronen — und wer wollte nicht gerne geführt sein von einem Manne, der Rom kannte wie keiner sonst, und von dem man wußte, daß Friedrich der Große ihn für Berlin ins Auge gefaßt hatte! —, da kam Winckelmanns innerster Beruf auf einmal zum Vorschein: ein Lehrer der Jugend zu sein, mitteilsam, anregend, lebendig, unermüdlich, gründlich, kenntnisreich. Winckelmann selbst spürte das auch und war glücklich in solchem Geben.

Aber all dies zusammen, dieser vielfache Aufwand von Energie war zu viel für die längst überanstrengten Kräfte. Winckelmann wütete einfach gegen sich selbst. Die Erholungspausen auf dem Lande in Castel Gandolfo, am Strand von Porto d'Anzo, ein letzter Ausflug nach Neapel und Pompeji, wo er voll freudiger Erregung über das gewaltige Naturereignis noch den grandiosen Vesuvausbruch von 1767 er-

lebte, das alles vermochte nur noch vorübergehend zu helfen. Die geplante Reise nach Sizilien und Griechenland, das vielverheißende Projekt einer großen Ausgrabung in Olympia — denn auch dies geht auf Winckelmann zurück — mußte verschoben werden.

Nun ist es ergreifend aus den Briefen Winckelmanns, besonders seiner beiden letzten Lebensjahre, zu sehen, wie er sich zusehends aufreibt, aufgepeitscht durch den Stimulus des besten, aber stärksten Kaffees, der in Rom zu haben war, den Freund Stosch auf Jahre hinaus ihm direkt aus Kairo hatte kommen lassen; wie Winckelmanns Klagen über seine zunehmende Vereinsamung, die Anzeichen des Alters sich mehren; wie er schon Ruine ist, als er endlich die verhängnisvolle Heimreise antritt, von der er ein neues Wiederaufleben sich versprach.

Schon im Herbst 1763 hatte er klagen müssen, daß ein gewisser feiner Geist, der ihn früher zu den höchsten Höhen der Betrachtung erhoben, verrauche. „Die große und schwere Arbeit hat meinen Magen gänzlich geschwächt." Und ein Jahr darauf: „Gott weiß, daß ich oft kaum Zeit zum Essen habe." — „Ich bin der geplagteste Mensch in Rom. Der Prinz von Mecklenburg will ohne mich nicht aus dem Hause gehen; ich muß zwo Stunden essen, da ich mit einer Viertelstunde fertig werden könnte." — „Ich sehne mich aus dieser unbeschreiblich schweren Arbeit hinauszukommen, voller Ungeduld die gewünschte Reise machen zu können." — „Wenig wird übrig sein zu leben. Die viele Arbeit machet mich stumpf, und ich fange an die untrüglichen Kennzeichen des Eintritts ins Alter zu empfinden." — „Wenn Ihr mein Leben vom Morgen bis in die Nacht sehen solltet, würdet Ihr Euch wundern, wie ein Mensch allein alles machen kann; ich bin mir selbst Magd, Diener, Schreiber, Bote." — „Ich sitze und arbeite wie auf den Tod." — „Ich bin vergraben in so viel

Arbeiten, daß ich kaum frei atmen kann." — „Bald werde ich, die Feder in der Hand, zerstauchen." — „Ich komme nicht zur Ruhe, bis ich blind werde; von einer Märtelei in die andre."

Andere Trübungen lagen schwer auf seinem Gemüte: zuerst die Enttäuschung des lediglich an der Honorarfrage gescheiterten Berliner Rufes — und es wäre Winckelmanns höchster Stolz gewesen, sich seinem großen Könige selbst vorzustellen! —, dann das Zerwürfnis mit dem alten Freunde Mengs, von dem er sich übermütig hintergangen glaubte, die Entzweiung mit seinem zeichnerischen Mitarbeiter an den Monumenti, dem hinterlistigen Casanova,[25] dem Bruder des bekannten Abenteurers, endlich eine böswillige Verketzerung bei seinem gütigen Kardinal: dies alles lag zentnerschwer auf seiner Seele.

Mit dem Sommer 1767, ein Jahr vor seinem Tode, beginnen immer bestimmter die Ahnungen von einem nahen Ende aufzutreten: es herbstelt stark in ihm, und tiefe Abendschatten fallen lang und breit herein: „Ihr seht, daß ich an mein Ende denke." — „Niemand hat sich nach meinem Tode etwas zu versprechen, denn ich gehe wie ein leichter Fußgänger mit fröhlichem Gesicht aus der Welt und arm, wie ich gekommen bin." — „Aber warum finde ich in dem hannöverschen Gesangbuch mein Leiblied nicht?:

‚Ich singe dir mit Herz und Mund,
Herr, meines Herzens Licht!'" —

„Ich war sehr mit Schwindeln befallen, welche mich erinnern können mein Haus zu bestellen oder nicht weitaussehende Unternehmungen anzufangen." Und dann reißt er sich wieder empor: „Es kostet was es wolle, ich habe den endlichen Entschluß gefaßt, mein Vaterland wieder zu sehen!"

Auch aus dieser letzten kritischen Zeit Winckelmanns besitzen wir ein Bild, von tüchtiger Hand gemalt und mit

packender Lebendigkeit den Fünfzigjährigen in seiner römischen Klause schildernd, etwa ein Jahr vor seinem Tode begonnen, ein halbes Jahr darauf vollendet (Abb. V). Von Freund Stosch in Berlin für sich selbst bestellt, stammt es von einem Künstler, der nicht nur damals für den besten Porträtisten nach Mengs in Rom galt, sondern der auch in allerneuester Zeit nach einer hundertjährigen Periode des Vergessenseins wieder zu Ehren gekommen ist.[26] Auf der Darmstädter Jahrhundertausstellung von 1914, unmittelbar vor dem Kriege, ist seine Kunst in ihrem warmen Kolorit und ihrer reizvollen Natürlichkeit als „die erste Verheißung einer neuen Kunstanschauung, deren Erfüllung eigentlich erst die Moderne gebracht hat", hervorragend anerkannt worden. Sein lebensgroßes, eben damals 1766 in Rom entstandenes Bild von Winckelmanns Freund, dem Fürsten Franz von Anhalt-Dessau, könnte gestern oder vor zehn Jahren gemalt sein, sagt Georg Biermann.[27]

Dieser Künstler ist Anton Maron, ein mit allen malerisch-harmonischen Vorzügen seines österreichischen Stammes ausgestatteter Schüler der Wiener Akademie, in Rom dann von A. R. Mengs, dessen Mitarbeiter und Schwager er alsbald wird. Trotz der gefährlichen Nähe dieses seines großen Schwähers und Meisters, trotz des klassischen und klassizistischen Bodens von Rom, wo er den größten Teil seines Lebens verbringt, gehört Maron zu jenen im besten Sinne konservativen und gefälligen Österreichern, welche die gewinnende Grazie des Rokoko noch ein Menschenalter länger bewahren, als dies selbst in Deutschland möglich war. Für seine hervorragenden Verdienste gerade im Porträtfach wurde er geadelt, schon bevor er Maria Theresia und Joseph II. konterfeite.

Maron muß Winckelmann auch persönlich nahegestanden haben als unbedingt zuverlässig und vertrauenswürdig. Bei ihm deponiert Winckelmann die für die geplante griechische

Reise zurückgelegte große Summe, welche er erst sterbend einer anderen Verwendung zuweist.

Die allmähliche Entstehung des Maronschen Bildes läßt sich in Winckelmanns eigenen Briefen genau verfolgen. Gleich nach Vollendung jenes Dessauer Fürstenbildes ist Winckelmann mit Maron wegen seines eigenen Bildnisses in Unterhandlung.

„Ich habe wegen meines Bildnisses geredet. Der Künstler, welcher ein Deutscher ist und der einzige Schüler, der Mengs, seinem Meister, Ehre macht, fordert für die gewöhnliche Größe 25 Zecchini. Aber zwischen uns, da wir genaue Freunde sind, würde der Preis nicht so hoch sein. Wollten Sie es aber etwas größer haben, um etwa allegorische Nebendinge anzubringen — (und dies geschah dann auch) — wird es ebenfalls nicht über dessen gewöhnlichen Preis gehen. Sie können aber versichert sein, alsdann ein Porträt zu haben, dergleichen niemand vielleicht auf der Welt, außer dem Mengs machen kann.“ Endlich am 7. März 1767 heißt es: „Morgen gedenke ich mein Bildnis für Sie anzufangen und es wird, auch die Idee der Freundschaft beiseite gesetzt, ein schönes Bildnis werden.“ Dann am 2. April: „Der Kopf meines Bildnisses, welches ein Kniestück ist, aber in sitzender Figur, ist fertig, und der Maler, der hier der geschickteste ist und folglich auch, Mengs ausgenommen, anderwärts sein kann, hat sich vorgesetzt in demselben ein Bild der Freundschaft, — die er selbst fühlt —, und der Redlichkeit, wie er saget, zu schildern. Um den Kopf wird ein seidenes Tuch, anstatt der Mütze, verloren gebunden geleget. Die Bekleidung ist mein weißer russischer Wolfspelz mit Cramoisi überzogen und auf die Parerga werden wir beide bei der Ausführung denken. Ich kann versichern, daß dieses Stück als ein schönes Porträt neben einem Van Dyck und Rigaud stehen kann.“

Diese Erwartung griff freilich ein wenig zu hoch, aber die Ausführung des Bildes zeigt im Weimarer Museum, daß

es sich auch neben einem so kräftigen und treffsicheren Porträtisten wie Anton Graff durchaus halten kann.

Zunächst kann es nur zu einer Skizze gekommen sein. Am 9. Mai heißt es: „Die Arbeit an meinem Porträt ist wegen überhäufter Arbeit des Malers unterbrochen; ich werde aber suchen, dasselbe diesen Monat untermalen zu lassen." Es geht auch richtig vorwärts; am 27. Mai schreibt Winckelmann: „Der Kopf meines Bildnisses ist vergangenen Dienstag zum dritten Male ganz und gar übermalet, und es kann geschehen, daß derselbe die vierte, letzte Hand bekommt. Ein jeder rühmt die vollkommenste Ähnlichkeit, und Kunstverständige sagen, daß Mengs selbst nichts Schöneres hätte machen können." Aber dann heißt es im September: „Mein Porträt wird allererst diesen Winter fertig. Der arme Mann hat nur éine Hand, die malen kann, und hundert Werke sind angefangen."

Im Dezember 1767 hofft Winckelmann doch noch vor seiner Abreise sein „schönes Ebenbild" abfertigen zu können, „wovon der Kopf nach meiner Rückkehr zum vierten Male übermalet worden. Es ist derselbe so wohl geraten und so meisterhaft gearbeitet, daß viele Menschen hingehen, denselben zu sehen, und es sind sogar vier bis fünf Kopien bestellet, wozu ich dem Künstler aber keine Zeit lassen kann."

Dann am 18. März 1768: „Mein Bild wird nach Ostern geendigt werden. Herr Hamilton, der englische Minister zu Neapel, der größte Bilderkenner unter allen Lebenden, versichert, daß er niemals einen schönern Kopf als den meinigen (von Maron gemalt) gesehen: und er hat Recht, und die Kunst kennet keine höheren Grenzen." Endlich schon unmittelbar vor der Abreise in einem der allerletzten Briefe an Muzel-Stosch heißt es am 23. März: „Mein Bild wird allererst nach meiner Abreise von hier gehen können; binnen der Zeit mag das Original die Stelle der schönen Kopie vertreten, die wahrhaftig mit der Empfindung eines Freundes gemacht ist."

Also war das Maronsche Gemälde endlich doch noch fertig geworden, kurz vor der Abreise; wie vorher, nach unserer Vermutung, das von Oeser und das von Mengs.

Für Marons Bild sind nun folgende wichtige Eigenschaften bezeugt: 1. daß es mit ganz besonderer Sorgfalt gemalt worden, 2. daß es nach dem Urteil der damaligen Zeitgenossen, die es wissen konnten, in höchstem Maße Ähnlichkeit besaß, 3. daß es in der ganzen Anlage wie im Nebenwerk von Winckelmann selbst noch bestimmt worden ist, 4. daß es, was die Zeitgenossen zugunsten der psychologischen Schilderung ebenfalls ausdrücklich hervorheben, wieder die Hand eines nahen Freundes war, die den Pinsel führte.

Es verdient also den Charakter der Authentizität in besonderem Maße und ist von der damaligen Generation auch ganz so eingeschätzt worden. Das Maronsche Gemälde ist darum auch durch die Vermittlung der Döllschen Büste in Rom die Grundlage der weitaus meisten Büsten, Medaillons und Stiche geworden, welche Winckelmann nach seinem Tode zugedacht worden sind.[28]

Das Maronsche Winckelmannbild ist erst im November 1768 durch Kardinal Albani nach Berlin abgesandt worden. Bis dahin war es in Rom verblieben, um dem Künstler die Fertigstellung der noch in Auftrag gegebenen Kopien zu ermöglichen, deren beste jetzt im Palais von Dessau hängt.[29] Kurz vor Weihnachten 1767 hing das Original selbst aber noch über Winckelmanns eigenem Schreibtisch, damals vielleicht gerade erst aufgehängt. Dort sah es der Dresdener Hofbaumeister Christian Traugott Weinlig, dessen anschaulicher Bericht vom 26. Dezember 1767[30] als des letzten deutschen Landsmanns, der Winckelmann in Rom aufgesucht hat, hier den Schluß bilden mag:

„Endlich habe ich auch den so berühmten Abt Winckelmann persönlich kennen lernen . . .“ „Ich ward in ein kleines

Zimmer, sein Museum gebracht. Ein heiliger Anblick: alte Basreliefs, Büsten, Kupfer, Skripturen und Bücher lagen auf seinem Schreibtisch und auf dem Bette herum. Über dem Schreibtisch hing sein von Herrn Maron gemaltes Porträt. Kurz darauf erschien er selbst. Stellen Sie sich einen Mann von mittlerer Größe, hagerem Gesicht und leutseligem Umgang vor! Die Art, mit der er mich empfing, nahm mich den ersten Augenblick für ihn ein. Er denkt ganz im alten griechischen und römischen Stil und gerät über die Neueren leicht in Eifer . . . Ich hielt mich ungefähr eine Stunde bei ihm auf, und er war so gütig, mich auf den folgenden Tag in die Villa seines Kardinals einzuladen."

Ein Zug ist es endlich, der uns in Marons Bild besonders wehmütig berührt: das Hereinragen der Todesahnung. In einem Briefe Reiffensteins aus Rom noch vom 19. November 1768, den mir Emil Jacobs aus der Berliner Bibliothek zugänglich gemacht hat, wird zuerst ausdrücklich darauf hingewiesen: „Im Grunde unter einem schwebenden Teppich erscheint ein Basrelief, auf welchem Mercur eine Seele eines erschlagenen Helden in die Elysäischen Felder trägt, aus einem geschnittenen Steine des Stoschischen Musei, welchen unser sel. Freund erläutert (hat), wodurch der Künstler sein unglückliches Ende andeuten wollen." [31]

Da wir wissen, wie Winckelmann auch die Parerga dieses Bildes selbst mitbestimmt hat, so haben wir in der Wahl gerade dieses Symbols einen unerwarteten, allerstärksten Beweis dafür, wie er in jenen letzten römischen Monaten von düsteren Ahnungen befallen war, die als dunkle Schatten auch seine Briefe durchziehen. Nicht erst Maron, der Maler, wie man nach Reiffenstein denken könnte, sondern Winckelmann selbst noch hat diesen melancholischen Hinweis in das Bild gebracht.

V.

Nun aber: Oeser - Mengs - Angelica - Maron, wie verschieden alle! Und doch nicht zu verschieden! Die durch sie alle hindurchschimmernde einheitliche Persönlichkeit ist unleugbar. Mußte deren Darstellung denn nicht ganz verschieden ausfallen?! Nicht nur infolge der grundverschiedenen geistigen Art der malenden Künstler, ihres ebenso überaus verschiedenen technischen und malerischen Könnens, sondern auch nach den außerordentlich verschiedenen Lebensumständen des Dargestellten selbst! In dem ereignisreichen Wechsel der Jahre, die Winckelmanns inneres Porträt so stark veränderten und beständig modelten, mußte notwendigerweise auch seine äußere Erscheinung, der Ausdruck in seinem Gesicht sich wandeln. Es ist darum ganz überflüssig darüber zu streiten, welches jener vier Bilder nun das echteste, das allein maßgebende sei. Sie sind alle vier in gleich hohem Grade maßgebend und echt. Ein jedes von ihnen ist das echteste und authentischste für diejenige Lebensphase Winckelmanns, in der es gemalt worden ist.

Alle vier zusammen, ohne Ausnahme, gehören mit zur inneren Biographie Winckelmanns, wie ich sie Ihnen soeben möglichst mit seinen eignen Worten zu skizzieren suchte. Keines ist für eine solche zu entbehren, wenn sie ganz authentisch sein will. Diese vier Bilder umkränzen das Andenken Winckelmanns, sein geistiges Porträt, in gewissem Sinne, — wenn es erlaubt ist, etwas Profanes und sehr Entferntes, Tieferliegendes mit etwas weit Höherem zu vergleichen — wie die vier Evangelien das Bild Christi. Die in vierfacher Brechung von ihrem Mittelpunkt ausgegangenen Strahlen zusammengenommen ergeben erst die ganze Persönlichkeit. Auch hier kann man von einer Konkordanz sprechen.

Und nicht nur äußerlich weisen die vier Bilder in Kostüm, Aufmachung und Beiwerk eine fortgesetzte Steigerung vom ganz Schlichten zum Stattlich-Prächtigen auf. Diese aufsteigende Linie entspricht Winckelmanns Lebensentwicklung selbst: wie jugendlich bescheiden, noch befangen und anspruchslos bei Oeser; wie viel ungezwungener, künstlerhaft preziöser schon bei Mengs; wie männlich stattlich und zugleich elastisch bei Angelica; wie würdig, reich und eindrucksvoll, fast pompös bei Maron!

Aus einem Zeitraum von zwölf Jahren vier authentische Bildnisse in Öl, gemalt von anerkannten Meistern ihres Fachs, geschildert von solchen, die Winckelmann durch intimen, zum Teil jahrelangen Umgang genau kannten, die ihm alle auch freundschaftlich nahe gekommen waren: so günstig liegen durchaus nicht alle ikonographischen Fälle! Als dann sein jäher Tod das Mitleid ganz Europas wachgerufen, ist es weiter begreiflich, daß diese vier noch zu Winckelmanns Lebzeiten entstandenen Bildnisse eine sehr erhebliche Anzahl weiterer Porträts hervorgerufen haben, die als oft höchst interessante, wenn auch immer abgeleitete Werke sich bis in die neueste Zeit hinein erstrecken. So gibt es jetzt fast hundert solcher postumer Winckelmann-Porträts, nun natürlich erst recht verschieden untereinander und eben darum besonders lehrreich nicht nur für die Geschichte des Winckelmann-Porträts allein, sondern des Porträtierens überhaupt.

Diesen auch an allerlei Überraschungen nicht armen Stammbaum der Winckelmann-Bildnisse aufstellen zu können und in würdiger Gestalt mit Abbildung all dieser Dokumente demnächst veröffentlichen zu dürfen, das danke ich unsrer Freiburger Wissenschaftlichen Gesellschaft, derselben, die mir gütigst gestattet hat, auch diese Stunde dem Gedächtnis Winckelmanns, dessen Geburtstag morgen am 9. Dezember

zum 200. Male wiederkehrt, in Ihrer aller freundlichen Gegenwart zu weihen.

Jene Veröffentlichung, welche an ihrer Stirn den Namen unsrer Freiburger Wissenschaftlichen Gesellschaft tragen wird, und welche auch die noch unveröffentlichten Briefe Winckelmanns in der kgl. Bibliothek zu Berlin, nunmehr von Emil Jacobs herausgegeben, bringen wird, soll ein Zeugnis sein auch dafür, wie wir in Deutschland mitten im Krieg und Streit der Nationen nicht vergessen der höheren Einheit, für deren völkerverbindende Kraft gerade Winckelmann ein wahres Symbol darstellt: dieser klärende, zusammenfassende und verbindende Geist, von allen Nationen hoch gefeiert, und dieser trotz alledem auch in Rom im Kern seines Wesens durchaus deutsch gebliebene Mann — mit seiner genügsamen Anspruchslosigkeit, seiner kindlichen Dankbarkeit, hingebenden Selbstlosigkeit und Aufopferungsfähigkeit, mit seiner Herzensgüte, freimütigen Offenheit und mannhaften Selbständigkeit, mit seiner gründlichen Schaffenskraft, seinem umfassenden Wissen und rastlosen Streben nach Vollkommenheit![32]

Ja, so deutsch war er, daß in gewissem Sinne auch über seinem Leben jene geheimnisvollen Worte stehen dürfen, welche mir für unser ganzes deutsches Volk in all seiner Not und all seinem Ringen, nicht nur dem jetzigen, wie eine Weissagung für alle Zeiten, eine tröstliche, bestimmt erscheinen:

„Ich weiß deine Werke und deine Trübsal und deine Armut — du bist aber reich! Fürchte dich nicht vor der keinem, das du leiden wirst! Sei getreu bis in den Tod, so will ich dir die Krone des Lebens geben. Wer überwindet, dem soll kein Leid geschehen von dem andren Tode!“

ANMERKUNGEN

1. Diesen Ausspruch des Grafen Wackerbarth, der selbst eifriger Kunstsammler war, erzählt J. Gurlitt in seinem „Nachtrag zu der biographischen und literarischen Notiz von Joh. Winckelmann". Programm des Johanneums zu Hamburg 1820 S. 25.

2. Nach der handschriftlich zum Druck fertigen 2. Auflage von A. Dürrs Monographie über Oeser. Dies wichtige Handexemplar Dürrs ist testamentarisch der Leipziger Stadtbibliothek überwiesen worden, wird jedoch noch von der Witwe Dürrs verwahrt. Dieser, Frau Luise Dürr, geb. Kessler, für die freundliche Erlaubnis der Benutzung aufrichtigst zu danken, sei mir auch an dieser Stelle gestattet.

3. Ebenso. Der Passus war für Riedels Vorrede der Wiener Ausgabe von Winckelmanns Kunstgeschichte bestimmt. Er wird hier zum ersten Male mitgeteilt.

4. Was später Bianconi (Opere II, 177) seine „scorcia pedantesca" nennt, seine weltfremde Unbeholfenheit, von der ihn erst Mengs in Rom etwas befreit habe.

5. So Julius Vogel in der Zeitschrift f. bild. Kunst N. F. X (1898—99), 156. Das von ihm dort publizierte schöne Porträt der Leipziger Universitätsbibliothek stellt weder Winckelmann dar, noch ist es von Oeser gemalt. Hierfür muß ich einstweilen auf meine demnächst erscheinende Winckelmannikonographie verweisen.

6. Freiherr v. Bönigk hat selbst über dieses Gemälde und sein Verhältnis zu den anderen bekannten Winckelmannporträts einen Aufsatz veröffentlicht im „Montagsblatt", der wissenschaftlichen Wochenbeilage zur Magdeburgischen Zeitung 1906 Nr. 28 S. 220—222 „Winckelmann im Bilde".

7. Herr Geheimrat Prof. Dr. Dornhöffer, Generaldirektor der kgl. bayer. Staatsgemäldesammlungen, hatte die Güte mir sein Urteil, wie folgt, mitzuteilen: „Das dunklere der beiden Bilder ist in einem sehr üblen Zustande, so daß es nur mit Vorbehalt beurteilt werden kann. Was man sieht, ist größtenteils spätere Überarbeitung. Immerhin lassen es die wenigen Stellen, die noch von der ursprünglichen Malerei vorhanden sind, als möglich erscheinen, daß das Bild aus der Zeit Winckelmanns stammt. Das andere (das Freiburger) Bild ist gut erhalten, einheitlich im Eindruck, flott, aber auch flau und oberflächlich in der Mache. Es sieht nicht aus, als ob es nach dem Leben gemalt sei. Von der Signatur sind deutlich die Vornamen J. H. zu erkennen; vom Zunamen nur, daß er mit B beginnt und 5—6 Buchstaben lang ist. Leider kann ich auch nicht einmal eine Vermutung über den Namen äußern. Die darunter stehende Jahreszahl scheint mir deutlich 1759 zu lauten. Nach Stil und Vortrag der Bilder aber würde ich es gern später — Ende des Jahrhunderts — setzen. Es dürfte aber wohl eine Kopie sein, bei der die Signatur mitkopiert wurde.

Untereinander stehen die Bilder natürlich in Zusammenhang. Ob das hellere (Freiburger) nach dem dunkleren (Wiesbadener) kopiert ist, ist bei dem unklaren Zustand des letzteren schwer zu sagen. Ebenso möglich scheint mir, daß beide auf ein gemeinsames drittes Bild zurückgehen."

In ähnlicher Weise hatte sich vom rein technischen Standpunkt aus auch der Gemälderestaurator der Alten Pinakothek, Herr Kunstmaler Max Müller, ausgesprochen. Ganz unabhängig davon hatte vorher schon der Restaurator des Museums der Bildenden Künste in Leipzig, Herr Hofrat Ritter, das Wiesbadener Bild als das ältere, ursprünglichere von den beiden erklärt.

8. Die Signatur mit dem Datum wurde erst im Oktober 1917 entdeckt durch Herrn Kunstmaler Walter Kühn in Leipzig, dem als dem besten Kenner Oeserscher Malweise — er hat in den letzten Jahren vielfach Oesersche Originale zur Wiederherstellung unter Händen gehabt — beide Gemälde ebenfalls zur Prüfung vorgelegt werden konnten.

9. Herr Professor Dr. Julius Vogel, Direktor des Museums der bildenden Künste in Leipzig, glaubte den Künstlernamen als J. H. Schmidt lesen zu sollen. Dieser Dresdener Hofmaler (1749—1829) aus Hildburghausen, ein überaus vielbeschäftigter Porträtist, wäre nach Zeit, Kolorit und Technik auch durchaus möglich. Aber er scheidet aus, weil es bei genauerer Untersuchung des Anfangsbuchstabens des Zunamens unmöglich erscheint, darin ein S zu sehen. J. H. Beck (1788—1875), der Dessauer Hofmaler, kommt nicht in Betracht, einmal weil die Buchstabenreste einen längeren Namen fordern, und dann, weil eine Arbeit von ihm noch innerhalb des 18. Jahrhunderts unmöglich ist. Beziehungen Winckelmanns zu Dessau lägen ja sonst ebenso auf der Hand wie zu Dresden. Eine dritte Möglichkeit — die Initialen der beiden Vornamen, die nur als Johann Heinrich gelesen werden können, lassen in Verbindung mit dem Datum des 18. Jahrhunderts nur wenig Spielraum — scheint mir dagegen in hohem Maße wahrscheinlich: J. H. Brandt (1740—1783). Daß der zweite Buchstabe des Zunamens höchst wahrscheinlich ein „r" war, sagte ich schon; auch die schwachen Reste der beiden letzten Buchstaben können sehr wohl von einem „dt" stammen. Brandt — auch sein Vater, ebenfalls Maler, hieß schon Johann Heinrich, — war in Lüneburg geboren, in Schwerin bei G. D. Matthieu als Porträtmaler ausgebildet worden und seit 1768 in Hannover seßhaft. Seine Porträts sind heute verschollen: weder in Hannover, noch in Herrenhausen, noch in Schwerin, noch in Neustrelitz, noch in Kiel kennt man welche. Bekannter hat er sich gemacht durch eine Nebenarbeit: landschaftliche Szenerien, die er als Illustrationen zu dem wichtigsten Werk der damaligen Zeit über die neue (englische) Art Gärten anzulegen (Hirschfelds „Theorie der Gartenkunst", 5 Bände, Leipzig 1779—85) beigesteuert hat. Was für ihn als Maler des Freiburger Bildes spricht, sind einmal die nahen persönlichen, ja freundschaftlichen Beziehungen, die er speziell zu den Prinzen des Hauses

Mecklenburg-Strelitz unterhalten hat, dann eine sehr eigenmächtig, stilisierende Manier, von der er sich den Objekten seines Pinsels und Stichels gegenüber nicht einmal beim Landschaftern freizuhalten vermochte. Diese Schwäche, an der unser Freiburger Bild in hohem Maße leidet, wird ihm, dem „restaurator formosae naturae", wie er sich bezeichnenderweise selber nannte, in der einzigen ausführlicheren Nachricht, die es von ihm gibt (Annalen der Braunschweigisch-Lüneburgischen Churlande I (1788) 3. Stück Nr. VII S. 121—126), und auf welche alle neueren kurzen Notizen bei Nagler, Thieme-Becker und in der Allgemeinen deutschen Biographie zurückgehen, besonders nachgesagt. Die strenge Regelmäßigkeit des Herrenhauser Gartens hat er im Bilde einmal völlig umgestaltet in eine freie unregelmäßige Szenerie. Auch seine Gewohnheit nach dem lebenden Modell selbst nur rasche Skizzen anzufertigen und diese dann zu Hause zu „wohlgetroffenen" Porträts auszugestalten, und die wohl eben davon herrührende Tatsache, daß seine Bildnisse oft die erwünschte Ähnlichkeit vermissen ließen, wird schon da hervorgehoben.

Es ergäbe sich also folgende Kombination: Prinz Georg August von Mecklenburg-Strelitz (1748—1785), von Winckelmanns liebstem Jugendfreund, Propst Genzmar in Stargard erzogen, als dessen Zögling, sein Prinz, mit 17 Jahren (1765/6 — „Graf Stargardt") acht Monate lang in Rom Winckelmanns liebenswürdigster Schüler und Gefährte, — dies „allerliebste Kind" —, läßt sich in die Heimat zurückgekehrt zum Andenken an den verehrten Mann durch den damals in Mecklenburg, Hamburg und Schleswig als Porträtmaler tätigen J. H. Brandt eine Kopie nach einem Winckelmannbilde anfertigen, auf das er am ehesten wieder durch Genzmar, dessen Kunstsinn und lebhaftes Interesse gerade für Gemälde und Stiche aus Winckelmanns Briefen merklich hervorsticht, aufmerksam geworden sein könnte. Die Korrespondenz Winckelmanns aus Rom wird an Genzmar vermittelt durch Maler Harper in Berlin und laut Brief vom 1. Juni 1756 durch — Oeser! Als Zeugnis der unmittelbaren Beziehungen Winckelmanns zu Neustrelitz bewahrt die dortige großherzogliche Bibliothek heute noch das Exemplar seines Stoschischen Gemmenwerkes auf, das Winckelmann mit eigenhändiger Dedikation dem Prinzen gewidmet hat (Justi, Winckelmann[2] III, 281 Anm.).

Die äußerliche geschickte Manier des Freiburger Bildes, die Wahrscheinlichkeit, daß es nicht nach dem Leben gemalt ist, die Tatsache, daß es von den Zügen der wirklichen Physiognomie nicht unwesentlich abweicht und sichtlich von keinem bedeutenden Maler herrührt — so wenig wie sein Vorbild —, dies alles, zusammen mit den eben angedeuteten personalgeschichtlichen Zusammenhängen, spricht mit hoher Wahrscheinlichkeit dafür, daß wir uns hier auf der richtigen Fährte befinden. Für alles weitere, auch für die künstlerische Würdigung der beiden Bilder im einzelnen muß ich einstweilen auf meine Winckelmann-Ikonographie verweisen.

10. Um die Aufhellung des Dunkels, das über der Herkunft des Freiburger Bildes liegt, hat sich Emil Jacobs, der energische Direktor unserer Freiburger Universitätsbibliothek, besonders bemüht. Es gelang ihm festzustellen, daß Leander van Eß, der älteste jetzt nachweisbare Vorbesitzer des Merkelschen Bildes, als Anerkennung für seine Verdienste um die Auseinandersetzungen bei der Aufhebung des westfälischen Benediktinerklosters Marienmünster (bei Paderborn), dem van Eß seine eigene geistliche Erziehung verdankte, ein Teil der Bibliothek und eine große Anzahl Bilder überlassen worden waren: 8 große Gemälde, 39 kleinere, 7 Porträts, ungerechnet eine Serie von 34 Bildnissen Marienmünsterischer Äbte. So nach einem dürftigen Inventar des Klosterarchivs von 1803. Ob sich auch das Winckelmannbild unter diesen Gemälden befand, ist einstweilen ebenso unsicher, wie es unklar ist, auf welche Weise es nach Marienmünster kam, wenn es wirklich von dort stammte.

Freiherr von Bönigk hat sein Winckelmannbild, wie er mir brieflich mitteilt, 1906 bei dem Antiquar Jacob Levi in Wiesbaden erworben, zusammen mit anderen Gemälden, die aus der Harzer Gegend (Wernigerode u. a. O.) stammen sollten. Levi will das Bild von einem Antiquar in Mainz gekauft haben. Meine Bemühungen, bei den Mainzer Händlern Weiteres zu erfahren, waren leider vergeblich.

11. Auf dem Wiesbadener Bild ist dieser graue Rock in seiner schlichten Stoffstruktur vorzüglich gelungen. Das Freiburger Bild übersetzt ihn höchst eigenmächtig in einen plüschartigen Stoff ganz anderer Art und ist so unvorsichtig, sogar die Knöpfe damit zu überziehen.

12. Vgl. Winckelmanns Briefe aus Rom vom 7. Dezember 1755 an Franke (Eiselein X, 126): „Man gehet im Rokelor ohne alle Umstände; denn dieses ist hier Mode." — Vom 20. Dezember gleich darauf, an Berends (ebenda 133): „Ich bin noch in meiner alten Form und lebe hier als ein Artist, das heißt, ich gehe mehrenteils mit meinem grauen Rokelor und in denselben eingehüllt." — Vom 20. Januar 1756, an Franke (ebenda 141): „Ich bin noch immer in meiner alten Tracht und finde noch nicht nötig zu ändern."

13. So in einem der wenig beachteten, 18 italienisch geschriebenen Briefe an Mengs, die in keiner der Ausgaben von Winckelmanns Werken stehen, selbst nicht in der 1830—34 zu Prato erschienenen italienischen Gesamtausgabe, dagegen ganz am Schluß der von d'Azara herausgegebenen, von Fea vervollständigten Mengs-Biographie: Opere di Ant. Raf. Mengs, Roma 1787. Die Stelle steht p. 425 in dem Briefe vom 19. Januar 1763.

14. Ebenda p. 432 in dem Briefe vom 28. März 1765.

14a. Vgl. was Justi (Preuß. Jahrbücher Bd. 28 (1871), S. 123, 126, 127, 130) von R. Mengs sagt: „in so hohem Grade er die analytische Fähigkeit besaß, ein Phänomen in seine Teile zu zerlegen, so schwach war bei ihm die synthetische Kraft, welche das Viele zu einem Ganzen vereinigt, das

fortan seinen Platz erhält im Reiche des Lebendigen. Ihm fehlte dieser Prometheusfunke, den alles was Geschmack, Wahl, Wissenschaft heißt, ganz ungeschickt ist zu ersetzen." — „Langeweile ist der schlimme Dämon, der über Mengs' Bildern lagert." — Kenntnis, Ernst, Gründlichkeit habe Mengs sich in höchstem Maße erworben; Leben, Phantasie, Feuer und Geist aber gehe ihm gänzlich ab. Er habe wirklich eine Einsicht in das künstlerische der Antike erlangt, wie sie in der neueren Zeit niemand vor ihm und kaum einer nach ihm besessen habe.

Thorvaldsen steht an Unmittelbarkeit und Ursprünglichkeit der Begabung höher als Mengs, aber manches von diesem Lob und Tadel trifft fast ebenso gerade auch ihn.

15. Über Protogenes immer noch das Beste bei Brunn, Geschichte der griechischen Künstler II, 233—243.

16. Eine Zeitlang glaubte ich die Erklärung des Phänomens ganz wo anders suchen zu sollen. Allein der Fingerzeig, den ich dazu fand, hat sich als irrig und irreführend herausgestellt. Es gibt nämlich eine alte Tradition in Dänemark, nach der Ismael Mengs jüdischer Herkunft gewesen sei. Bei N. H. Weinwich, Dansk, norsk og svensk Kunstner-Lexicon (Kopenhagen 1829) heißt es S. 122: „Er ist 1690 in Kopenhagen geboren, nach einer noch erhaltenen Tradition war er jüdischer Herkunft, hat aber später die jüdische Religion aufgegeben." Ähnlich bei Ph. Weilbach, Nyt dansk Kunstnerlexikon (1896) und bei Bricka, Dansk Biografisk Lexikon XI. (1897), 260: „es wird vermutet, daß er jüdischer Herkunft war".

Hierauf, aber ausschließlich auf dieser Nachricht, ohne einen Versuch ihrer Glaubwürdigkeit auf den Grund zu gehen, beruht dann die im Organ der Alliance Jsraélite Universelle „Ost und West" (XIX. Bd. 1914, 198ff.) tatsächlich erfolgte Einreihung von Ismael und Rafael Mengs in eine Gruppe jüdischer Porträtminiaturisten, für die gerade Kopenhagen allerdings eine besondere Anziehungskraft gehabt zu haben scheint. (E. Lemberger, Ein Beitrag zur Geschichte der Kunst bei den Juden.)

Manche Züge — andere freilich wieder gar nicht — im Leben und Charakter sowohl von Ismael wie von Rafael Mengs schienen auf diesem Hintergrunde auf einmal eine neue, größere und verständlichere Bedeutung zu gewinnen: die sinnlich-leidenschaftliche Natur mit der südlich brünetten Erscheinung bei Ismael, sein bis zur Härte energischer Geschäftsgeist, seine große Passion für Musik, sein freigeistiges, konfessionsloses Meiden alles kirchlichen, wie es so oft den Übergang vom Judentum zur christlichen Gemeinschaft begleitet; bei Rafael die rührend anhängliche kindliche Pietät an den gestrengen, harten Vater, die internationale Beweglichkeit und diplomatische Gewandtheit im persönlichen Verkehr, das etwas Heimatlose seiner ganzen Art und Kunst, das im Grunde Unselbständige und Unkünstlerische seines Eklektizismus bei allem Raffinement im Sich-

aneignen fremder Vorzüge und das Verstandesmäßig-Begriffliche seiner theoretischen Denkweise.

Und doch ist diese Fährte ein Irrweg. Schon der geistige Habitus des Rafael A. Mengs ist deutlich kein orientalischer. Er hat in seinen Schriften nichts von den scharfsinnig interessanten Windungen kompliziert kühner oder reicher Gedankengänge, sondern verrät ganz und gar die simple Lehrhaftigkeit des Praktikers: teils lose und trocken aufgehäuft, teils in ein schulmäßig einfaches und übersichtliches Schema zusammengebracht, eine Menge guter Einzelbeobachtungen, wie sie mit ausgeprägtem Wirklichkeitssinn der ausübende Künstler an seinen eigenen Arbeiten, wie denen seiner Schüler und Kollegen, ein Anatom am Leichnam und Präparat oder der Lehrer einer Kunst- oder Aktklasse am Modell beständig zu machen Veranlassung hat. Neu daran war eigentlich nur das Bedürfnis dies alles auch literarisch bekanntzugeben. Dazu haben ihn sichtlich erst Winckelmanns Lorbeeren gebracht.

Dann die Abstammung. In der Lausitz, aus der die Familie nach dem Norden ausgewandert sein soll, fehlt der Name Mengs unter den dortigen Juden, deren Geschichte sich das ganze Mittelalter hindurch und bis 1850 genau verfolgen läßt, völlig. Diese negative Feststellung verdanke ich Herrn Professor R. Jecht, Sekretär der Oberlausitzischen Gesellschaft der Wissenschaften in Görlitz, der sich speziell mit der Geschichte der Juden in der Oberlausitz und ihrer Namen dort von 1300—1700 befaßt hat (Neues Lausitz. Magazin Bd. 68). Auch in Dänemark gab es und gibt es keine jüdischen Familien Namens Mengs, wie mir der beste Kenner des dänischen Judentums, Professor D. Simonsen in Kopenhagen bestätigt. In der dortigen jüdischen Gemeinde ist jene Tradition über Ismael Mengs völlig unbekannt. Unter den im Pestjahre 1711 dort gestorbenen Juden, als eben diese Seuche die sämtlichen 22 Geschwister Ismaels dahinraffte, kommt, wie schon vor Jahren durch Fischer, den jüdischen Gemeindebibliothekar dort, festgestellt wurde, kein Mengs vor. Der Name fehlt auch völlig unter den älteren jüdischen Familien Kopenhagens und ist auch jetzt bei Juden dort ganz unbekannt. Dagegen kommt der Name schon im 18. Jahrhundert bei Christen in Dänemark vor und findet sich dann weiter in allerlei Variationen, wenn auch nicht gerade häufig. Es scheint also die „Tradition“ von der jüdischen Herkunft Ismaels nur aus dessen alttestamentlichem Vornamen und irrtümlich entstanden zu sein; denn gerade dieser Vorname ist bei Juden keineswegs beliebt. Die Anekdote, welche die Mengsbiographen für seine Wahl anführen, wird in ihrer Harmlosigkeit also wohl richtig sein.

Bei diesem Sachverhalt ist man versucht auch an der Tradition von der Einwanderung der Mengse aus der Lausitz und der ursprünglichen Herkunft dort zu zweifeln. Sicher scheint mir einstweilen nur, daß Rafaels Mutter, die geb. Charlotte Bornemann, aus der Lausitz (Zittau) stammte.

Auch unter den christlichen Familien der Oberlausitz gibt es, wie Professor Jecht brieflich hervorhebt, keine Mengse.

Damit stimmt überein, daß auch die verschiedenen sächsischen Archive, deren Instanzen Paul Herrmann in Dresden für mich zu befragen die Güte hatte, rein nichts über die „Lusaticität" der Mengse enthalten. Herr Regierungsrat Dr. Lippert vom K. Sächsischen Haupt-Staatsarchiv, zugleich Schriftführer des K. sächsischen Altertumsvereins in Dresden, bemerkte dazu brieflich am 27. März 1918: „Obwohl ich seit Jahren auch mit ober- und niederlausitzischer Geschichte viel zu tun gehabt habe, kann ich mich nicht entsinnen, daß mir je in rebus Lusaticis der Familienname Mengs aufgestoßen wäre. Vielleicht beruht die Tradition bloß darauf, daß die Mutter eine Lausitzerin war, wie Pecht (Allg. deutsche Biographie XXI, 348) angibt." Das Dresdener Bürgerrecht hat Ismael Mengs, wie Herr Dr. Gg. Müller vom Dresdener Stadtarchiv mitteilt, niemals erworben. Auch die Akten der k. Kunstakademie enthalten nichts zur Frage.

Darnach möchte man annehmen, daß die Familie Mengs doch dänischen Ursprungs oder doch schon länger in Dänemark ansässig gewesen sei. Das Dunkel, das hier herrscht, ist aber auf jeden Fall erst noch aufzuhellen. Denn ein so gediegener und kenntnisreicher Personalhistoriker wie Dr. Louis Bobé in Kopenhagen meldet, daß er, schon längst auf Ismael Mengs aufmerksam, doch niemals bei seinen Archivstudien dem Namen Mengs begegnet sei.

Über die Etymologie des Namens Mengs gehen, wie ich mich durch Umfrage bei den Fachkollegen habe überzeugen müssen, die Meinungen viel zu sehr auseinander, als daß ich hier eine bestimmte Erklärung geben könnte oder dürfte. Die Aufhellung dieser Frage wäre eine kleine Spezialuntersuchung von zuständiger Seite wert.

17. Zur Bedeutung Sachsens für Winckelmann vgl. jetzt prägnant Albert Köster a. a. O. 81: „Sachsen hat ihn vorbereitet für sein kommendes Lebenswerk; Sachsen hat ihn aber auch fühlen lassen, was alles ihm noch fehlte. Und das war nötig." — Dazu jetzt auch H. Ermisch (s. Nachtrag).

18. Die Stelle ist mitgeteilt von H. Uhde-Bernays in der Zeitschr. f. bild. Kunst N. F. XXIX (1917/18) S. 28; der Brief am 20. März 1756 geschrieben, erhalten in einer von Fernow sorgfältig kollationierten Abschrift.

18a. Vgl. Justi, Preußische Jahrbücher 28. Bd. (1871) 581—599 „Ein Manuskript über die Statuen im Belvedere" und Winckelmann II², 38 ff.

19. Das Vorwiegen trotz allem des Gelehrten in Winckelmann, der innere Abstand von einer wirklichen, vollen Künstlernatur, wie Goethe, jetzt richtig betont von Albert Köster in seiner schönen Festrede zu Winckelmanns 200. Geburtstag (Zeitschr. f. bild. Kunst N. F. Bd. 29 (1917/18) S. 77).

20. Das Beste über Winckelmann als Stilisten steht jetzt wiederum in Kösters Festrede (a. a. O. 82).

21. Zeitschr. f. bild. Kunst N. F. XVI (1905) 173—175.

22. Selbst die vollständigste Ausgabe von Winckelmanns Werken, die Donaueschinger Eiseleins, gibt nur je einen Brief an Mengs und seine Frau. Dazu kommen aber die schon oben erwähnten achtzehn italienischen Briefe Winckelmanns an Mengs, welche d'Azara mitteilt. Einmal, in dem Briefe vom 19. Januar 1763, wird eine Bestellung Füßlis (del mio garbato Suizzero) erwähnt, durch Winckelmann an Mengs vermittelt und aufs neue lebhaft und warm befürwortet, aber doch nicht so, daß man auf ein Porträt schließen kann: „La misura del quadro è il gabinetto, ed in conseguenza, al parer mio, la metà del naturale. La scelta dell' oggetto non sagro riposa di voi o il pagamento sarà in conformità de' prezzi soliti vostri." Von diesem Tafelbild muß in anderen verlorenen Briefen die Rede gewesen sein.

Die Wichtigkeit, die das Bild für Füßli und die ganze Schweiz habe (tutta la sua patria vi concorre co desideri e coi voti), der Wert, den gerade Füßli auf Porträts legte, die Tatsache einer von ihm ausgehenden Bestellung und die Hervorhebung des Freundschaftsmotivs durch Winckelmann (io vi prego per la sante leggi della nostra amicizia) könnten, wenn eben nicht der Hinweis auf ein Genrebild profanen Charakters zu deutlich wäre, sonst darauf schließen lassen, daß hier von einem Porträt Winckelmanns die Rede sei, das sich Füßli bei Mengs, etwa als verkleinerte Kopie des ihm selbst gehörenden, bestellt habe. Erst als er damit nicht zum Ziele kam, hätte er sich dann das Jahr darauf mit demselben Anliegen und nun mit Erfolg an Angelica Kauffmann gewandt. Aber leider ist diese Auffassung der Briefstelle unhaltbar. Immerhin läßt der Passus ganz deutlich erkennen, wie in einem der sicher viel zahlreicheren verlorenen Briefe von Winckelmann an Mengs auch mit Angabe von Einzelheiten selbst von seinem eigenen Bilde die Rede gewesen sein kann.

23. Herder (Denkmal Joh. Winckelmanns, herausg. von Duncker 1882 S. 32—33, vgl. Suphans Ausgabe von Herders sämtlichen Werken Bd. 8, 462—463) sagt in seiner bilderreichen Sprache, es sei dies Werk geschaffen worden aus einem Walde von 70000 Statuen und Büsten in Rom, aus dem noch wilder verwachsenen Urwalde betrüglicher Fußstapfen voll schreiender Stimmen ratender Deuter, unwissender Antiquare, hungriger Ciceroni und endlich aus der schrecklichen Einöde antiker Nachrichten, da Plinius und Pausanias nur wie ein Paar abgerissene Ufer dastehen, auf denen man weder schwimmen noch ernten kann.

24. Die Bedeutung Angelicas als Bildnismalerin besonders zu erkennen aus Const. v. Wurzbachs Schilderung in seinem Biographischen Lexikon für das Kaisertum Österreich Bd. XI (1864) S. 44 ff.

25. In welcher Weise Casanova noch von Dresden aus, an dessen Akademie er eben auf Winckelmanns Empfehlung hin berufen worden war, gegen diesen intriguierte, dafür sind bezeichnend die Randglossen und besonders die Schlußbemerkung, die sich in seinem Handexemplar

von Winckelmanns französischer Kunstgeschichte von seiner Hand in fehlerhaftem Französisch eingeschrieben finden (Amsterdam 1766, in der kgl. Landesbibliothek zu Dresden. — Archaeol. Nr. 901). Diese Auslassungen strotzen von Neid, Mißgunst und niedrigen Verdächtigungen.

26. Schon vorher hatte Dr. Friedrich Noack die Aufmerksamkeit auf Maron zurückgelenkt durch einen seinem 100. Todestag (3. März 1808) gewidmeten Aufsatz „Der Wiener Maler Anton Maron" in der Österreichischen Rundschau 1908 (Bd. XIV), 389—392. Eine etwas gekürzte Übersetzung davon steht in der Nuova Antologia 1908 (Bd. 135), 176—178. Noack stellt nach bisher unbenützten römischen Quellen das Leben und Schaffen Marons dort zum erstenmal in einiger Vollständigkeit dar. Die künstlerische Selbständigkeit und Eigenart Marons Mengs gegenüber tritt dabei erneut und verstärkt hervor. Bei den Deckenfresken von S. Eusebio und in Villa Albani war Mengs im Technischen auf Marons gute Wiener Schulung geradezu angewiesen. Goethes geringe Meinung von Maron rührt her von der aus Angelicas Kreis stammenden Unterschätzung, die zum Teil wieder aus Konkurrenzneid hervorgegangen war, der für Maron in seinen letzten Jahren empfindlich spürbar gewesen ist.

27. Deutscher Barock und Rokoko I. Bd. p. XXXVI.

28. Dies wird in meiner „Ikonographie Winckelmanns" gezeigt werden.

29. Bei Hosaeus, die Wörlitzer Antiken (1873) S. 6 nur irrtümlich als ein Gemälde von Angelica Kauffmann bezeichnet; denn in seinem Aufsatz „Herzog L. F. Franz von Anhalt-Dessau und J. J. Winckelmann" (Mitteilungen des Vereins für Anhaltische Geschichte und Altertumskunde II. Bd. 1878, S. 42—44) ist das Bild ausführlich als eine Kopie nach Marons Original in Weimar besprochen.

30. Christian Traugott Weinlig, Briefe über Rom (Dresden 1782) Bd. I, 14—15. Der Brief vom 15. Januar 1768 (S. 27 ff.) kündigt dann Winckelmanns bevorstehende Reise nach Deutschland an und erzählt ausführlich, in welch liebenswürdiger Weise Winckelmann Weinlig noch den Cicerone in der Villa Albani gemacht hat: „Auf Winckelmanns Einladung eilte ich gleich folgenden Tages in die Villa. . . . Er empfing mich hier ebenso freundschaftlich als vorher in der Stadt und zeigte mir mit bewundernswürdiger Herablassung das viele Sehenswürdige. . . . In Winckelmanns Gesellschaft sah ich freilich vieles ganz anders als vorher. Wir besahen zuerst im Parterre die mit so vieler Wahl gemachte mehr als königliche Sammlung von Statuen, Büsten und Gemälden .... ich empfand in Winckelmanns Begleitung ihre Schönheit doppelt. Seine mündlichen Erklärungen über verschiedene Stellen seiner Schriften, deren ich mich erinnerte, zogen den Schleyer hinweg, den viele Leute teils aus Stolz, teils aus Unwissenheit für Licht halten. . . . In dem oberen Geschoß erklärte er mir mit vieler Wärme den vortrefflichen Plafond von Mengs. . . . Von da führte er mich mit heiligem Ernst zu dem Hauptstück der ganzen Villa, zu dem Kopf

des Antinous von weißem Marmor in Basrelief. . . . Zuletzt ließ er mir recht feyerlich ein über alle Beschreibung schönes Kabinet eröffnen, welches größtenteils mit den seltensten und kostbarsten Fragmenten aus dem Altertum ausgeziert ist. . . . Zum Beschluß führte er mich in die Werkstatt des Bildhauers, wo ein ansehnlicher Vorrat von alten verstümmelten Figuren befindlich ist, die unter Winckelmanns Aufsicht ergänzt werden sollen. . . . Winckelmann schenkte mir wirklich den ganzen Nachmittag und beantwortete meine Fragen, die, so sehr ich auch auf meiner Hut war, doch nicht alle gar zu unterhaltend für ihn sein konnten, mit einer Nachsicht, die ich ganz fühlte." Endlich gibt er ihm noch Empfehlungen an Reiffenstein und Cavaceppi mit auf den Heimweg. — Diese anschauliche Beschreibung ist die einzige ausführlichere mir bekannte Schilderung einer der viel begehrten römischen Führungen durch Winckelmann selbst, und einer, bei der die andächtig dankbare und verständnisvolle Empfänglichkeit des Gastes sichtlich Winckelmanns ganzes Herz gewonnen hatte.

31. Berlin, kgl. Bibliothek. Hss.-Abt.: Ms Germ. Qu. 348: Briefe Reiffensteins an von Mechel 1766 u. ff. (Nr. 29). — Auf der Kopie des Maronschen Bildes (Abb. V) in Braunschweig wird dies Detail nicht sichtbar. Auch auf dem Originalgemälde in Weimar ist es nur undeutlich zu erkennen, dagegen gut auf der vortrefflichen Kopie in Dessau, welche in meiner Winckelmannikonographie veröffentlicht werden wird.

32. Das Deutschtum in Winckelmanns Wesen, auch noch im römischen Süden treu bewahrt, ebenso anerkannt auch in einigen der neuesten, Winckelmanns Gedächtnis gewidmeten Aufsätzen: so von Bruno Sauer (Westermanns Monatsheften 1917, 482—87) und von Otto Crusius (Deutscher Wille, des Kunstwarts 31. Jahrg. 1917, 146).

NACHTRAG

Während des Druckes geht mir soeben noch durch des Verfassers Freundlichkeit der ebenfalls am 8. Dezember vorigen Jahres gehaltene und jetzt im Neuen Archiv für Sächsische Geschichte und Altertumskunde Bd. 39, 52—83 erschienene Festvortrag von Hubert Ermisch zu: „Winckelmann und Sachsen". Wenn auch dort (S. 70) die Vermutung zu lesen steht, daß das Winckelmannbild im Besitz des Freiherrn von Bönigk ein Gemälde Oesers sei, so beruht dies auf einer persönlichen Mitteilung meinerseits, die ich dem verehrten Direktor der K. Landesbibliothek zu Dresden gemacht habe, als ich im Oktober 1917 Gelegenheit hatte ihm jenes Bild selbst vorzulegen.

Außer der bekannten Bedeutung Sachsens für Winckelmanns innere Entwicklung im Allgemeinen gibt Ermisch (S. 71 ff.) zum erstenmal eine Darstellung davon, wie in Rom die starke Anhänglichkeit Winckelmanns an sein zweites Vaterland, Sachsen, erst sehr nach und nach verblaßt ist, und wie spät er selbst sein preußisches Herz erst wieder entdeckt hat. Vgl. oben S. 18 und 56.

C. H. Beck'sche Buchdruckerei in Nördlingen

II
Gemälde vermutlich von Friedr. Ad. Oeser (1755 ?)
(vor der Reinigung)
im Besitze von Otto Freiherrn von Bönigk in Jena

III
Gemälde von Rafael Anton Mengs (1761 ?)
im Besitze des Fürsten Casimir Lubomirski in Krakau

IV
Gemälde von Angelica Kauffmann (1764)
im Besitze der Züricher Kunstgenossenschaft im Kunsthaus zu Zürich

V
Gemälde von Anton Maron (1768)
Alte Kopie auf Holz im Herzoglichen Museum zu Braunschweig

C.H. Beck

4401 18

University of
Connecticut
Libraries

39153028799205